

ДЗЕ ЖЫВЕ АЎТАР?

Гэты нумар нашага літаратурна-філасофскага сшытка цалкам прысвечаны "самавыяўленчаму" мастацтву. Інакш кажучы — таму ўрадліваму памежжу вербальных і візуальных тэхналогій самавыяўлення чалавека, дзе адбываецца сінтэз мастацтва і літаратуры, жэста і слова, уцялесенасці і адухоўленасці, які будзе, на наш погляд, вызначальным для культуры новага тысячагоддзя.

Адным з апірышчаў тэорыі постмадэрнізму, сутаргі якой мы назіраем сёння, сталася распрацаваная Р.Бартам, М.Фуко ды іншымі структуралістамі канцэпцыя "смерці аўтара": "Калі пра нешта распавядаецца дзеля самога аповеду, а не дзеля прамога ўздзеяння на рэчаіснасць, то голас адрываецца ад свайго вытоку, для аўтара наступае смерць, і тут вось і пачынаецца пісьмо" (Р.Барт). Усеахопнае і безасабовае пісьмо імкнецца паглынуць не толькі індывідуальную стылістыку творцы, не толькі імя і душу, але і ягонае цела; "Пісьмо — тая галіна няпэўнасці, неаднароднасці і ўнікліваcці, дзе знікае ўсялякая саматоеснасць, і ў першую чаргу — цялесная тоеснасць пішучага".

Натуральна, што такое стаўленне постмадэрніcцкай крытыкі да асобы сучаснага літаратара ці мастака спараджае з ягонага боку рашучы пратэст. Авангардныя мастакі і літаратары (напрыклад, удзельнікі руху "Бум-Бам-Літ") пішуць шматлікія маніфесты, ладзяць перформенсы і нават ператвараюць свае біяграфіі ў нейкі мастацкі жэст, каб давесці ўсяму свету і самім сабе, што аўтар яшчэ жывы, што ён жыве ў кожным з нас.

Імідж мастака — надзвычай актуальная тэма ў сучасным мастацтвазнаўстве. Шмат увагі ёй надалі і ўдзельнікі міжнароднай канферэнцыі "Праблемы развіцця выяўленчага мастацтва ў постсацыялістычных краінах Усходняй і Цэнтральнай Еўропы", што адбылася напрыканцы 1995г. у Мінску пры падтрымцы Беларускага Фонду Сораса. Дазволю сабе некалькі цытат: "Твор пакідае быць мэтай сучасных творчых актаў" (А.Талстой, Расія). "Мастак прадае, перадусім, уласны імідж, а творы — гэта толькі пабочны прадукт" (А.Якімовіч, Расія). "Сёння пры інтэрпрэтацыі фактаў мастацкага жыцця акцэнт часта перамяшчаецца з асобнага твора на творчасць у цэлым, на галіну, у якой працуе мастак, і яго паводзіны ў свеце мастацтва... Па гэтай прычыне мастак павінен пастаянна ствараць або выбіраць сваю біяграфію" (І.Гелава, Балгарыя). "Ці можна адрозніць сапраўдную біяграфію ад з'імітаванай?" (І.Кашкурэвіч, Беларусь). "Мастацтва само павінна быць бія-графіяй: непаўторным, як адбіткі пальцаў, пісьмом уласным целам, голасам і мысленнем мастака на разнастайных з'явах прыроды і падзеях грамадскага жыцця" (Ю.Барысевіч).

Ужо ў класічным і нават першабытным мастацтве зместам твора ў значнай ступені была не тая ці іншая выява, а закадаваны ў рысах і колерах вобраз яе стваральніка. І ў гэтым, дарэчы, — фундаментальная прычына адрознасці, непадабенства ўсіх твораў на нейкую адзіную тэму. Ніякія каноны не ў стане гарантаваць "нулявы ўзровень" аўтарскай стылістыкі і суб'ектыўнасці.

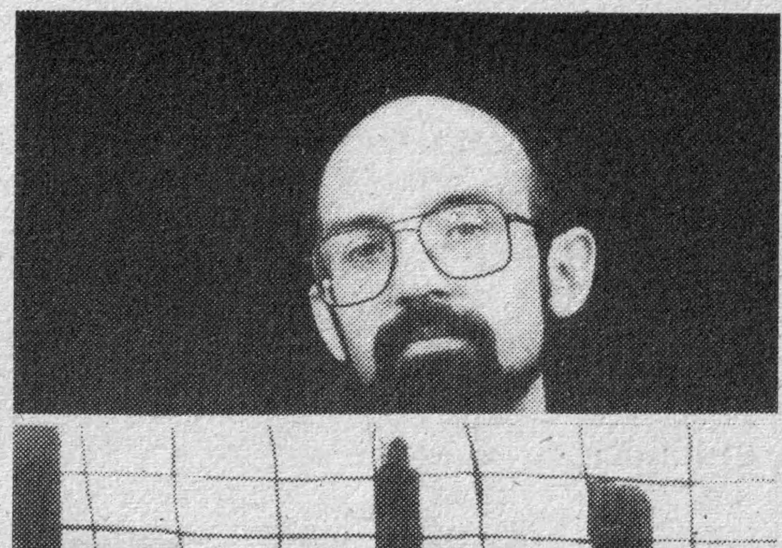
Зразумела, што вобраз аўтара, як неабходны і магутны чыннік творчасці мастака, можа прысутнічаць не толькі ў створаных ім выявах, але і ў вербальнай практыцы, учынках і, канешне, у ягоным уласным целе. Менавіта валоданне такімі інструментамі, як цела, голас і ўласная біяграфія, дае нам гарантаваны шанц уздзейнічаць на матэрыяльную і сацыяльную рэчаіснасць, што асабліва важна ў нашых умовах, дзе на выставы ходзяць лічаныя гледачы, а ўсе лепшыя творы бясследна знікаюць за межамі краіны. Але вельмі важна, каб мастак крычаў ці шаптаў не толькі пра свае праблемы, каб ён падараваў свой голас тым рэчам, жывёлам, зняменым людзям і прывідам, сярод якіх ён жыве. Можна пагадзіцца з Р.Дэбрэем, што найвялікшая небяспека для сучаснага мастацтва палягае ў ягоным нарцысізме. Мастак сёння павінен шукаць сабе не толькі кліентуру і аўдыторыю, але і электарат. Мяркую, не толькі ў палотнах і кнігах, але і ў біяграфіі творцы хопіць месца і часу для рэпрэзентацыі як самога сябе, так і патрэбаў іншых істотаў і рэчаў.

Паводле Ж.Дэлеза, "Мастакі — гэта клініцысты, але не сваёй хваробы і не хваробы ўвогуле, а цывілізацыі". Яны павінны знайсці ў сабе сілы ўвайсці ў самыя небяспечныя ці, наадварот, будзённыя падзеі і рэчы, адмовіцца ад пазіцыі незацікаўленага сузіральніка, эксперыментаваць з усёй рызыкай на сабе, бо толькі гэтая рызыка можа даць права на пастаноўку нейкага дыягназу грамадству і сусвету. Сучасны мастак, мяркую, падобны да палітыка — за тым істотным выняткам, што эксперыментуе ён не на іншых людзях, а дзеля іх — эксперыментуе на ўласным целе і розуме, занатоўваючы пры патрэбе вынікі гэтых доследаў словамі на паперы ці фарбамі на палатне.

Юрась БАРЫСЕВІЧ

Мікола ПРУСАКОЎ

МАЕ ПАСТУЛАТЫ



Маё глыбокае перакананне палягае ў тым, што адносна самога мастацтва нічога ўвогуле не трэба і не магчыма даказваць. Таму прапанаваныя разважанні ўяўляюць сабой толькі спробу самарэфлексіі, а не сістэматызацыі (тым не менш іх можна трактаваць як крэда або пастулаты). Лічу неабходным падкрэсліць іхнюю прынцыповую суб'ектыўнасць, бо, у маім разуменні, чым болей суб'ект імкнецца быць "аб'ектыўным" — тым далей ад гэтай самай мэты ён апынаецца.

Напачатку зробім невялікі экскурс да вытокаў авангарда. Прыкладна да 1910-х гадоў, хрcraналагічна амаль адначасна ў Расіі і краінах Еўропы пачаўся адлік гісторыі мастацтва па новых вымярэннях. Сутнасць пералому, што адбыўся тады, — мастацтва пакінула быць ВОБРАЗНЫМ. Канешне, можна і сёння займацца праблемамі "вобразнага мастацтва", але яно ўжо не з'яўляецца магістральнай лініяй у мастацтве XX стагоддзя. Падабаецца гэта каму або не, але гэта неабвержны факт. Як правіла, не самі факты, а іхняя інтэрпрэтацыя пакідае злосць у сэрцах.

Адрозна ад навукоўцаў, якія не сталі казаць пра смерць класічных ведаў у святле адкрыццяў сучаснай навукі, імпульсіўныя мастакі ў захапленні ад неабсяжных прастораў, што адкрыліся перад імі, безаглядна абвесцілі "смерць старога мастацтва", бо менш за ўсё думалі пра наступствы гэтых экстрэміcцкіх дэкларацый. Магчыма, пад уплывам сфармаванага яшчэ ў эпоху Адраджэння пачуцця ўласнай абранасці, прыналежнасці да эліты чалавецтва. Не будзем паглыбляцца ў псіхалагічны аспект сітуацыі, але ўсё ж такі адзначым, што не варта вінаваціць авангардыстаў у благіх намерах. Што датычыцца эпатажу, дэкларацый, правакацый, маніфестаў, містыфікацый і г.д. — гэта ўсё праявы пыхлівасці, уласцівай не толькі мастакам кожнай эпохі, але і чалавечай пародзе ўвогуле. Тым больш, што па сваіх рахунках заўсёды даводзіцца плаціць самім.

Выраз "мастацтва сканала" — не больш чым гучная фраза, якая дапамагае прыцягнуць увагу публікі да вечных праблемаў эстэтыкі чалавечага існавання. Як форма прафесійнай дзейнасці мастацтва існуе на пэўным этапе генезісу чалавецтва і памірае пасля таго, як вычарпае сябе, але як экзістэнцыяльны жэст яно невычэрпнае і будзе актуальным заўсёды. МАСТАЦТВА ПАДУЛАДНАЕ ЧАСУ, ТВОРЧАСЦЬ ЖА — ВЕЧНАЯ.

Выяўленчае мастацтва немагчыма памысліць па-за стварэннем вобраза. Усе віды пластыкі ў культурным кантэксце Еўропы на працягу амаль што трох апошніх тысячагоддзяў былі, як правіла, "выяўленчымі" (нават музыка — не выключэнне, хаця і з агаворкамі). Стылі і напрамкі ёсць інтэрпрэтацыямі "вобраза", яго адрознымі трактоўкамі. Мастак выступае ў ролі вонкавага сузіральніка, а ягоная дыстанцыяванасць ад твора называецца, напрыклад, "рэалізмам". Бездань паміж мастацтвам і жыццём была ў такой сітуацыі неадольнай: вось гэта — "праўда жыцця", а гэта — "праўда мастацтва". Парушэнне гэтых межаў сведчыла пра нізкі густ, а згода з імі была пазнакай прафесіяналізму. І толькі адмаўленне ад рэдукцыі вобраза дазволіла пластыцы ў XX стагоддзі стацца сапраўды рэалістычнай. Феномен "новага" мастацтва палягае ў тым, што мастак мысліць сябе не па-за ўвасобленым вобразам, а ўнутры яго ці па абодва ягоныя бакі. У нараджэнні твора ён сузірае нараджэнне самога сябе. У прынцыпе нічога новага тут няма, бо сваім вытокам усялякае мастацтва мае не задавальненне эстэтычнай патрэбы, а магічны рытуал, у якім быццё і творчасць не дыферэнцуюцца. Можна сказаць, што мы, быццам аблудныя сыны, вяртаемся да бацькоўскай сядзібы.

Сучаснае мастацтва пакінула адлюстроўваць рэчаіснасць. Праблемы мімезісу страцілі актуальнасць у іхняй старой трактоўцы, бо мастак стаўся цяпер адначасна творцам і творам. "ВАЖНА НЕ ТОЕ, ШТО РОБІЦЬ МАСТАК, А ТОЕ, ШТО ЁН З СЯБЕ ЎЯЎЛЯЕ". Гэты афарызм Пікасо можна лічыць адным з пастулатаў сучаснага мастацтва актуальнай пазіцыі. Для паслядоўнага авангардыста ўласнае жыццё і творчасць — гэта адно і тое ж. Усе нашыя ўчынкі — альбо стваральныя, альбо дэструктыўныя, і толькі плён нашай дзейнасці пакажа, што мы з сябе ўяўляем на самой справе. Такім чынам, галоўным крытэрам становіцца чысціня думак — той матывацыі, што абумовіла жэст мастака. Тут палягае і адказ усім, каго турбуюць праблемы першынства, плагіяту, аўтарства, аўтэнтычнасці і адсутнасці агульнага стрыжня для сучаснага мастацтва.

Уласна кажучы, і ў дачыненні да "старога" мастацтва ўсё вышэйсказанае будзе слушным. Іншая рэч, што там заўжды можна было схавацца за плотам умоўнасцяў прафесіі мастака, але і там было відавочна самім жа прафесійнікам, што тэхніка і тэхналогія, працалюбства, актуальнасць тэмы ці энтузіязм, пры ўсёй іхняй важнасці, ніколі не былі вызначальнымі для сутнасці мастака і ягоных твораў. Заўсёды існавала штосьці яшчэ, надзейна схаванае ад аналізу і вызначэнняў. Можна сказаць, што гэта і ёсць найглыбейшая таямніца творчасці, але што гэта прасвятляе? Фармулёўка Блеза Паскаля (калі не памыляюся): "ЗМОЎКНІ, ДУРНЫ РОЗУМ, СЛУХАЙ БОГА!" — уяўляецца дарэчнай у дадзеным выпадку.

Пэўную аналогію сучаснаму мастацтву можна ўгледзець у сярэднявечным мастацтве Заходняй Еўропы і славянскіх краін. Напрыклад, рускія іканапісцы XII — XVI стст. не былі мастакамі ў прынятым сёння сэнсе гэтага слова, але нельга лічыць іх і звычайнымі рамеснікамі (на Русі іх называлі "ізографамі"). Старажытны абраз не быў "карцінай". Тое, што потым пачалі выстаўляць яго ў музеях і любавацца ягонымі жывапіснымі вартасцямі, кажа толькі пра страту разумення сутнасці абраза. Ізограф ніколі нічога не адлюстроўваў, ён браў на сябе ролю медыума ў сакральным акце размовы Бога з людзьмі. Той факт, што можна ўгледзець у абразах "вобразнасць", тлумачыцца свядомым кампрамісам са звычкай чалавечага вока бачыць толькі аб'екты матэрыяльнай рэчаіснасці. Строгія каноны, якім падпарадкоўваўся ізограф, існавалі менавіта дзеля таго, каб стрымліваць экспансію рэалістычнай "вобразнасці" ў іканапіс. Калі ж мастацтва пачало вызваляцца ад рэлігійных функцый, аўтарскія подпісы з'явіліся і на абразах. Зрэшты, для новачаснага буржуазнага вока абраз ужо не ўспрымаўся як мастацтва, бо быў недастаткова рэалістычным.

Эстэтычная блізкасць сучаснага і сярэднявечнага мастацтва была відавочная многім заснавальнікам авангарда (згадаем хоць бы В.Кандзінскага, П.Мандрыяна, П.Клее ды іхніх паплечнікаў). На тагачасных фотаздымках можна бачыць, што "Чорны квадрат" экспануецца ў верхняй частцы кута выставачнай залы, дзе звычайна змяшчаюць абразы. Можна з упэўненасцю сцвярджаць, што асноўны пасыл ("здуменне") авангарднага мастацтва быў і ёсць рэлігійна-містычным. Але гэта зусім не азначае, што нефігуратыўнае, бязвобразнае мастацтва нашага стагоддзя вяртаецца ва ўлонне артадаксальнай царквы ці нейкага іншага культу. Сучасны мастак зусім не манах, не валхвец, не святар — ён чалавек свецкі, што б там ён ні дэклараваў пра сябе.

Мастак мае цяпер поўную творчую свабоду і не абавязаны прыстасоўваць сваю працу да нейкіх канонаў ці чаканняў гледача. Творчы акт (жэст) здабыў права на самадастатковасць, і гэта дае нам магчымасць ператвараць што заўгодна ў мастацтва. Таму такім бязмежным выглядае дыяпазон творчых практык авангарда і такім імклівым — іхняе чаргаванне. "Актуальнае мастацтва" па сваёй сутнасці поліфанічнае і сінтэтычнае. Пэўная складанасць яго ўспрымання вынікае з таго, што патрабаванні да гледача і мастака тоесныя: яны на аднолькавых правах удзельнічаюць у рытуале творчага акта. Таму паняцце "прафесійнік" у прынцыпе не можа датычыць мастака, які займаецца праблемамі актуальнай эстэтыкі. Уявіць сабе "прафесійнага авангардыста" гэтак жа немагчыма, як і Андрэя Рублёва, які ладзіць сваю персанальную выставу. Такім чынам, УСЁ ЁСЦЬ МАСТАЦТВАМ — АПРАЧА ХІБА ШТО ІМІТАЦЫІ САМОГА МАСТАЦТВА.

МАЛЕВІЧ З НАМІ

У жніўні сорак першага, неўзабаве пасля таго, як нямецкія акупанты захапілі горад, на Камсамольскай вуліцы я сустрэў Малевіча. Ён запрасіў мяне зайсці на новую кватэру. Ранейшую гітлераўцы разбурылі падчас артабстрэлу і бамбавання горада. Заходжу. І тут ён звяртаецца да мяне з пытаннем: як я лічу, ці можна яму прыняць прапанову доктара Шурагі паступіць на работу ў гандлёва-прадуктовы аддзел гарадской управы? Шурагу толькі што акупанты прызначылі бургамістрам горада. Жыў ён у тым самым доме, у сумежнай кватэры з Малевічам. Я запытаўся Казіміра Севярынавіча, чаму Шурага робіць такую прапанову менавіта яму? Ён адказаў, што Шурага ведае яго даўно і не жадае запрашаць у гэты аддзел якога-небудзь злодзея. Я паабяцаў Малевічу адказаць на яго пытанне пры наступнай сустрэчы. Давялося добра раскінуць мазгамі. Адчувалася, што Малевіч не так сабе цікавіцца маім меркаваннем... Але, трэба думаць, і Шурага запрашае яго на работу ў гарадскую ўправу таксама не без змысла. Напэўна, яму вядома, што Малевіч з паходжання паляк. А я ведаў і тое, што хаця Казімір Севярынавіч да рэвалюцыі і займаўся ўсялякімі супраматызмамі, але потым ён актыўна ўдзельнічаў у грамадскім жыцці: уваходзіў у склад камісіі па барацьбе з неадукаванасцю, дапамагаў ствараць калгасы, ладзіў работу ў прафсаюзнай арганізацыі, займаў розныя адміністрацыйныя пасады. Акрамя гэтага, не з'яўляліся для мяне сакрэтам і іншыя факты, зыходзячы з якіх можна было спадзявацца, што Малевіч застанецца савецкім чалавекам. Вось чаму, узважыўшы ўсё гэта, пры наступнай нашай сустрэчы я сказаў яму, што, як на мой розум, ёсць сэнс працаваць у гарадской управе, але толькі пры ўмове, што ён зможа скарыстаць сваё становішча там на карысць Радзіме. Казімір Севярынавіч адказаў, што згодны са мной. Мяркуе, што зможа скарыстаць. Тады я дадаў, каб ён меў на ўвазе: пра гэту нашу размову ведаем адно мы ўдвох. І сувязь ён павінен трымаць толькі са мной. Дык вось, пачынаючы са жніўня 1941 года Малевіч дакладна выконваў заданні, якія я сістэматычна даваў яму. Ён перадаў мне вельмі важныя спісы служачых нямецкіх устаноў і работнікаў паліцыі, акупацыйнай адміністрацыі і нават СД з адпаведнымі характарыстыкамі на іх. Казімір Севярынавіч рэгулярна інфармаваў мяне пра канфідэнцыяльныя гутаркі з бургамістрам, пра мерапрыемствы яго і камендатуры, пра паводзіны здраднікаў. Па маіх прапановах ён уладкоўваў патрыётаў на працу ў патрэбныя нам месцы, адначасна ратуючы іх ад высылкі на катаргу ў Германію. Прадаўцом у хлебнай крамцы на Быхаўскім рынку ён прызначыў Міколку Пухава, у другой такой жа крамцы — Варвару Кабанову. Ён перадаваў мне чыстыя бланкі розных дакументаў, а таксама некалькі дзесяткаў тысяч рублёў грошай на патрэбы "Камітэта садзеяння", адпускаў соль ды іншыя прадукты для падпольшчыкаў і партызан. Адным словам, шмат значных і патрэбных спраў было на рахунку Малевіча. Так і застаўся ён у нашай памяці чэсным і адданым таварышам, мужным патрыётам.

Ігар ЦІШЫН



НЮРА З НАМІ

ПОМНІШ, НЮРА?

Дзіўна, да вайны настаўнікі лічылі цябе залішне гарэзлівай дзяўчынкай. Але пазней высветлілася, што яны памыляліся ў сваіх меркаваннях. З першых дзён акупацыі ты актыўна далучылася да барацьбы супраць захопнікаў. Я дапамагала свайму бацьку-падпольшчыку множыць і распаўсюджваць улёткі, віжаваць. А калі ўвесну сорак трэцяга над намі навісла пагроза арышту, мы ўсёй сям'ёй пайшлі ў партызанку. Помню ваша з'яўленне ў атрадзе. Я з радасцю сустрэў цябе, тады яшчэ зусім падлетка. Некалькі разоў мы разам хадзілі выконваць заданні. Так, гэта была вусцішная пара! Памятаеце паход з Прапойскага лесу ў вёску Пенькі, на явачную кватэру Івана Пятровіча Уліткіна, для сустрэчы з сувязной? А як жа, помню гэтую летнюю ноч. Мы з табой ужо прамінулі вёску Валаўкі. Толькі пачалі падымацца па схіле невысокай выспы, як пачулі з левага боку ў негустым хмызняку сцішаную гаману. Залеглі... Так-так, а ў гэты ж час як на тое ліха з-за хмары з'явілася поўня і асвятліла ўсё наўкол. У галаве віравала адна думка: у хмызах, магчыма, гітлераўцы наладзілі засаду, як гэта не аднойчы здаралася. Што рабіць? У мяне быў толькі пісталет ТТ, а ў цябе, Нюра, здаецца, ніякай зброі не было? Так, у мяне не было зброі і я таксама адразу падумала пра засаду. Але вось пачулася бразгатанне жалеза. Нешта вельмі знаёмае... Так-так. І я тады зразумеў, што гэта бразгат жалезных путаў. У дзяцінстве, калі мяне выпраўлялі на ноч пасвіць каня, яму звязвалі ногі гэткім жа путам. Вы тады трохі асмялелі і крыкнулі: хто там? Але ў хмызняку маўчалі. Тады я закрычаў гучней: адказвай, бо страляць буду! Адтуль пачуўся адказ: гэта



мы коней пасем. Адлегла. А ты, напэўна, добра спалохалася? Не, не спалохалася! А я тады падумаў: эх ты, дзіця горкае. Яшчэ не ўяўляеш сабе, што было б з намі, калі б мы на самой справе наскочылі на засаду... Ды чаго толькі не здаралася з намі ў партызаніцы! Помніш, як на пачатку лета вазы з паходнай друкарняй падпольнага райкама спыніліся ў мястэчку Адраджэнне, што над рэчкай Муць? Я ўключыў тады прыёмнік, каб прыняць радыёперадачу з Масквы. У гэты момант у хату, дзе мы раскладаліся, увайшла ты. І вы тады прапанавалі мне паслухаць Маскву. Дакладна. Ты ўзяла адну слухаўку, усхвалявана слухала, а па твары ў цябе цяклі слёзы... Так, я помню. Але выпраўляць цябе ў горад я не адважваўся. Там цябе шмат хто ведаў.Выпадкова мог сустрэцца які-небудзь фашыстоўскі ахвосцень. На бяду, так яно пасля і атрымалася. Нехта з партызанскіх камандзіраў не ўлічыў гэтага і накіраваў цябе ў горад? Я сама папрасілася тады ў разведку.Здарылася тое, што можна было прадбачыць? Так, мяне пазнаў і выдаў гітлераўцам адзін з тых, з кім я спявала ў гарадскім хоры. Не аднойчы вязні чулі, як у адной з турэмных цэляў гучалі савецкія песні. Гэта спявала ты, Нюра? Так. І толькі калі ў цэлю збягаліся гітлераўскія каты і білі мяне да страты прытомнасці, песня змаўкала. І ў апошнюю сваю гадзіну, ідучы па турэмнаму падворку да "душагубкі", збітая, амаль голая, ты спявала савецкую песню? Так-так... Мой гучны, мужны голас пралятаў скрозь краты цэляў, а лёгкі ветрык падхопліваў яго і выносіў на вуліцу роднага горада... Так, з камсамольскай песняй і пракрочыла ты ганарова па жыцці? Так і пракрочыла... Цяпер, калі я сустракаюся з моладдзю і расказваю ёй пра тыя жахлівыя, але поўныя гераізму гады смяротнай барацьбы з акупантамі, то кажу ёй, што асабіста ведаў такіх, як ты, Нюра!

Вольга КАПЁНКІНА



МАСТАК І ТЭКСТ

Агульнапрынятае меркаванне, што мастак — глухі нямко, што яго мова пластычных формаў і вобразаў, мова відарысу, усё болей абвяргаецца практыкай сучаснага мастацтва, якая вабіцца тэкставай "арганізацыяй" твора.

Уся новаеўрапейская гісторыя "выявы" паказвае на вербальную крыніцу паходжання мастацкага вобраза. Панвербалізм, натуральны ўвогуле прыродзе чалавечага мыслення, часта быў прычынай залішняй ілюстрацыйнасці на шкоду візуальнай вобразнасці. Назва карціны часам не проста спадарожнічае малюнку, але і заключае ў сабе апісанне сюжэта, выяўляючы ілюстрацыйную прыроду твора. У XX стагоддзі жывапіс авалодаў новай мастацкай рэальнасцю: на змену адзінай непадзельнай прасторы карціны з'явіўся набор пластычных знакаў і сімвалаў, які ўспрымаецца як тэкст. Вербальны тэкст убураецца ў прастору візуальнага тэксту твораў еўрапейскага авангарда не толькі ў якасці намаляваных словаў, але і зрошчваннем абодвух практык, у выніку чаго з'явілася асацыятыўна-сінтэзуючая кампазіцыя, калі асобныя элементы выявы можна звязаць з пісьмовымі знакамі (да прыкладу, карціна Малевіча "Авіятар", дзе дамінуюць прадметы, назвы якіх пачынаюцца з "а"). Разам з тым, як з мастацтва ўсё актыўней выдаляўся прадмет, слова ў мастацтве рабілася ўсё болей чытаемым і нават магло замяняць выяву (да прыкладу, назва часопіса замест самога часопіса ў карцінах кубістаў). Адзін з прарываў авангарда быў у наданні слову прадметна-выяўленчай якасці.

Нарэшце, у заходнім канцэптуалізме 60 — 70-х гадоў пачынае дамінаваць "лінгвістычны" аспект. Мастакі працуюць не толькі з візуальным відарысам слова, але і з самой з'явай сігніфікацыі (азначваннем). Дакладней, іх цікавіць механізм нараджэння сэнсу ў культуры і яго сувязь з кантэкстам. Творы канцэптуальнага мастацтва прымаюць самы нечаканы выгляд — фотаздымкі, тэксты, ксераксы, тэлеграмы, аб'екты, што не падлягаюць функцыянальнай інтэрпрэтацыі, лічбы, графікі, схемы, рэпрадукцыі. Творы канцэптуальнага мастацтва будуюцца як візуальныя знакі, якія адсылаюць да таго, што знаходзіцца за межамі матэрыяльнай формы: да ідэй, да аналізу механізма ўспрымання і мысліўнай дзейнасці. Распаўсюджанай стала форма дакументацыі, каталожнай інфармацыі, якая і з'яўляецца формай дэманстрацыі сэнсу ў экспазіцыі выстаў канцэптуальнага мастацтва.

Апошнім часам у сучасным мастацтве назіраецца імкненне да "прамога" моўнага выказвання не толькі на ўзроўні эстэтычнага тэксту, але і да літаратурнай творчасці ў яго самастойнай, сэнсавыяўленчай ролі. Сучасны мастак працуе не столькі са словам, колькі з тэкстам, эксплуатуючы свой уласны вербальны апарат, а таксама наследуючы, выкарыстоўваючы "чужыя" тэксты.

У імклівым распаўсюджванні вербальнай практыкі ў сучасным мастацтве Беларусі бачыцца нейкі новы феномен, які мае сваю арганіку і сваю сувязь з візуальным аспектам выяўленчай творчасці, што вынікае з індывідуальнага вопыту кожнага мастака.

Два гады таму ў Мінску галерэя "Віта Нова" ладзіла фестывалі ізвуснага кіно, на якіх дэманстраваліся вопыты моўнага стварэння і дэманстрацыі кінасюжэта. У гэтым шэрагу тэкставых практык знаходзіць сабе месца інсталіраванне тэкстаў, сваіх і "чужых" (Ізотаў, Ладзісаў), розныя формы "візуальных" тэкстаў, калі тэксту надаецца нейкая пластычная форма, або ён уключаецца ў кампазіцыю карціны (Цішын), а таксама тэарэтызаванне, своеасаблівы пошук сэнсу (Русава), дакументаванне і маніфеставанне сваіх акцый (Кашкурэвіч) і г.д.

Мы жывём у эпоху адлюстраванняў — аднаўленняў, інтэрпрэтацый, тыражавання культурных феноменаў; словы адыгрываюць вырашальную ролю ў нашых паводзінах і ўспрыняцці свету. І хаця яны, здараецца, замінаюць бачыць, засцяць зрок, але мастаку неабходна актыўнае слова, якое б не супярэчыла выяве, а, наадварот, стварала яе. Жыль Дэлёз адзначыў: "Слова — гэта нашыя актыўныя паводзіны адносна адлюстраванняў, эхаў і двайнікоў...". Змаганне з карцінай як з пасіўнай копіяй можа разгортвацца праз наслаенне іншых падвойванняў — моўных. Сутыкненне адлюстраванняў нараджае выяву. Вось крыніца і адлюстраванне "прамаўляючых" мастакоў.

Заакцэнтуем, феномен "вербальнасці" ў сучасным мастацтве арганічна вынікае не толькі з папярэдняй гісторыі, але і з сучаснага стану культуры і свядомасці, а таксама мае карані ў самой псіхалогіі творчай асобы. Даследчык псіхалогіі творчасці К.Г.Юнг бачыў сутнасць мастацтва ў выяўленні першапачуцця, нейкага адвечнага відзіжа, гэта значыць таго, што існуе да словаў і формаў. Драма мастака ў тым, што яму дадзена "бачыць", але не дадзена "аформіць" убачанае, паколькі "выява ніколі не можа дасягнуць поўні відзежа і вычарпаць яго бязмежнасць". Мастаку часам патрабуюцца дзіўныя, самасупярэчлівыя формы, "бо інакш ён не здольны выявіць жахлівую парадаксальнасць свайго візіянерскага перажывання". (К.Г.Юнг "Феномен духа ў мастацтве і навуцы"). Чым болей ірацыянальные пачуццё, тым болей лагічным робіцца спосаб яго выяўлення. З павярхоўнага гледзішча вербальны тэкст — гэта жаданне вонкавай уладкаванасці, пераклад плыні свядомасці на сістэму "ўзаконеных" знакаў, рацыянальную і прадказальную. "Дзіўная самасупярэчлівасць" вербальнай формы візіянерскага перажывання выяўляецца ў самых неверагодных моўных практыках. Тэкст мастака — гэта эксперымент над мовай, а не пераклад вобразнага мыслення на мову логікі і рацыо, ён скіраваны супраць усялякага тэксту і слова, супраць Логаса ўвогуле, яго ідэалагічнасці і прэтэнзіі на ісціннасць. Мастак як быццам "убачыў" тэкст, яго самаадмаўляючую, непадзельную структуру. Тэкст мастака — гэта хутчэй логіка "маўлення", якая непасрэдна вынікае з псіхалогіі таго, хто мовіць.

Такім чынам, прырода тэксту мастака жаночая. З-за таго, што на працягу ўсёй гісторыі мастакі вымушаныя былі маўчаць, у іх назапасіўся магутны моўна-артыкуляцыйны патэнцыял, прага маўлення, вербальнага афармлення сэнсу. Кабакоў апісаў маўленне як феномен "першаснага гнасеалагічнага акта пачатковай формы самапазнання. Гэта дзеянне, здзейсненае высілкам усяго самапазнаючага цела, па важнасці і унікальнасці можна параўнаць толькі з назіраннем над магмай, калі зазіраючы ў зеўру вулкана назіральнік з жахам і трымценнем узіраецца ў варушэнне і перацяканне першаматэрыі..." У працэсе пазнання ў пагоні за азначальным мастак заглыбляецца ў моўную магму да моманту крытычнай масы, да месца нараджэння сэнсу і поўнага ўласнага растварэння, атаясамвання сябе з тэкстам. У Э.По ёсць навела "Рукапіс, знойдзены ў бутэльцы", у якой герой, патрапіўшы на карабель, якім ніхто не кіраваў, не кінуў занатоўваць падзеі, да апошняга моманту жыцця спрабуючы зразумець таямнічы курс карабля. Гібель героя-аўтара рукапісу супадае з момантам яго прасвятлення, выяўлення ісціны. З актам самапазнання звязана практыка інсталявання тэкстаў. З падобнымі акцыямі выступіў полацкі мастак Ладзісаў, які выставіў у экспазіцыі тэксты Фларэнскага і Бэкета, перапісаныя ад рукі. Акрамя суб'ектыўна-медытатыўнага аспекта гэтай акцыі цікаўнасць уяўляе жаданне ўзнавіць неахопнае мора словаў, усю бездань сэнсаў, дзе ні адно меркаванне не можа выдзеліцца, адсланіцца (г.зн. стаць ідэалагічным), але ўсе разам прадстаўляюць сабой непраясненую матэрыю, гіганцкае цела мыслення акіяна Салярыса, які ўсё растварае, нішчыць у сабе, каб потым зноў выкінуць на паверхню свае маўклівыя ахвяры, мыслячых індывідуумаў-мастакоў, якім застаецца толькі маўчаць і медытаваць перад заўсёднай і ўсюдыпранікаючай безданню.

Цімафей ІЗОТАЎ

ГОЛЕМ, ЯКІ НАБЫЎ ПЛОЦЬ У ТЛУСТАЙ ГАРАДСКОЙ ГЛІНЕ



КАРАНАЦЫЯ

Вылезшы з-пад асфальта, сутнасцю гліна і рэальная сіла, прынц Голем нарэшце нам усміхнуўся. Паўночна-заходні край даўно ўжо аддаў сябе ва ўладу торфу і гліны.
Голем хадзіў вакол і дыхаў нам у вуха. Цяпер Іх Вялебнасць тут. Дождж не змывае Іх, духі бароняць Іх, а мы ходзім і песцім Іх. Але паветра наша лемантуе: Ачысці мяне! Дай святло!
Аднак істоты зямныя на сходах збіраюцца і нясуць на ноч гледзячы Вам ахвяру.
Час, адрынуўшы імгненне, завёў Вас у вечнасць. Тыя, што штохвіліны Вам усміхаюцца,
усміхаюцца папяровай усмешкай
Але ў Вашых руках скіпетр.
Вось яны — мільёны лажніцаў і ложкаў, над якімі лунае Ваша бляклая цень, паспелая ўжо зліцца са зрэбнай тканінай нашага бездапаможнага сну

Адчайна прыдуманы асілак які набыў нечаканую моц і нахабна абжыўся ў нашым горадзе змясціўшы свой выразны профіль на ўсіх вуліцах і скрыжаваннях сёння я накладаю на Вашу каралеўскую галаву слугі свой парафін памятайце тут уяўленне і думка цякуць праз Вас як дым праз зацвілую ваду кальяна тут Вы незаўважныя таму што Вы ўсюды тут усе Вам радыя кволыя і нешматлікія ворагі Вашыя не дажывуць і да раніцы Вашыя свяшчэнныя тэксты на тварах мінакоў у алейных простакутных калідорах у накрытых фальшывымі кветкамі сценах Вы з'яўляецеся нечакана, як карыес Ваша жахлівае чырвонае сэрца не абяцае нам любові але дорыць пяшчоту змяі чаму ў Вас няма світы і няма набліжаных чаму Вы заўсёды адзін хто Вас зрабіў? Усё гэта дарэмныя пытанні Ваша пустая душа наіўна хаваецца ў кончыку мізінца яна хаваецца ў малекулах паветра перад нашымі вачыма ў пылу як радыяцыя ў вадзе як глей у жывым целе як чарвяк мы пакорліва мірымся мы прызнаем Вашу моц мы чапляем сабе на шыю ланцуг і аддаем яго ў Вашыя рукі мы снім з Вамі кожную ноч мы Ваш гарэм робім выгляд што жывём уласным жыццём цешымся і рагочам як дзеці на Вашай мяккай пярыне тут куляючыся і дурэючы мы прыдумалі сваю цяпер ужо родную і любімую гульню ў нішто што нам яшчэ патрэбна нам патрэбна аддацца Вам цалкам аж да парафіну.

ГОЛЕМ — МОЙ УНУТРАНЫ ОРГАН

Але Голем, счакаўшы момант, ужо залез у мяне. Мне падалося, ён быў падобны на люстраны адбітак майго сполаху якраз у тым месцы, якое мяжуе з адвагай. Узяўшы мяне пад руку, ён шэпча пра шпацыр. Мы гуляем у самых гібельных і цёмных месцах. Часам ён уяўляецца мне невялікай птушкай. Ён сее вакол абыякавасць і апатыю. Сваімі крыламі, сваімі керамічнымі рукамі ён закрывае мне вочы. Я перастаю бачыць. Дзённыя гукі мне ўжо здаюцца начнымі, шкляны жаўронак ператвараецца ў нерухомага філіна. Здараецца час нейк злоўчыцца і распадзецца на мільён тонкіх пластак. Пласткі, быццам лязо брытвы, рэжуць рэальнасць у самых нечаканых месцах. У мяне ўзнікае пачуццё, быццам спакойны пада мной конь раптам кідаецца ў шалёны галоп. Я нейк паволі і дрэнна рухаюся, думка разбэрсаная, я заўсёды куляюся. Валяючыся ў пыле, устаючы і абтрэсваючыся, я зноў пытаюся сябе...

I ўсё ж, хто яго стварыў? Магчыма, гэта я памог яму, калі ён быў немаўлём? Але тады гэта быў нехта іншы. У кожным мінаку я пачаў падазраваць стваральніка. Кожны (у тым ліку і я) можа апынуцца ў прычыне ўзнікнення СЛУГІ, які атрымаў такую неабмежаваную ўладу.

Ігар КАШКУРЭВІЧ

"... ТУТ КОЖНЫ ВЫРАЧАНЫ НА МАЎЧАННЕ"

(адкрыты ліст доктару мастацтвазнаўства Каталіне КЕСЕРО)*



Савецкае — антысавецкае — постсавецкае
ежа — стрававальны апарат — фекаліі
Верх — абшар — ніз
абшар паміж верхам і нізам
абшар паміж усходам і захадам
— стрававальны апарат
— унутраны абшар —
там цёмна і страшна, там адбываецца трагікамедыйная дзея пры патушаным святле
ТРАМ-ТА-РА-РАМ
ТРАХ-ТРАХ
там крадуць і смяюцца
там гвалтуюць і смяюцца
там забіваюць і смяюцца
кожны носіць у сабе Гэты Канцлагер
кожны ведае пра Гэта, але ніколі ў Гэтым нікому
не прызнаецца
тут кожны вырачаны на маўчанне
не трэба штучнага мастацтва!
не трэба музейнага мастацтва!
не трэба авангарднага мастацтва!
не трэба ўвогуле мастацтва!
не трэба ўвогуле анты-мастацтва!
тут ніхто ў Гэтым не мае патрэбы
тут патрэбнае толькі МАСТАЦТВА, ПРЫДАТНАЕ ДЛЯ
НАРМАЛЬНАГА ФУНКЦЫЯНАВАННЯ
СТРАВАВАЛЬНАГА АПАРАТУ
усё карыснае ўсмоктваецца ўнутр, а шкоднае выкідаецца вонкі
наўкола міязмы
наўкола бруд і смурод
наўкола ТРАМ-ТАРА-РАМ
наўкола ўсім добра і гэтак!
I ГЭТАК...
I ГЭТАК далей
ваша глыбіннае "Я" мусіць штодня змагацца за правільны лад жыцця і правільны рацыён харчавання
зірніце вунь на таго мастака
Ён ляжыць там у лужыне ўласных выпражненняў і Гэта — лепшы з тых, чые творы вы бачылі. у вас міжвольна з'яўляецца пытанне: "чаму свет такі несправядлівы?!"
але ён не толькі не справядлівы. Ён яшчэ і АБСУРДНЫ ў сваёй несправядлівасці!
і Той СВЯТЫ СТРАХ перад Гэтай АБСУРДНАЙ НЕСПРАВЯДЛІВАСЦЮ, які Вы адчуваеце, доктар, ля ўваходу ў абшар глыбіннага і цёмнага СЭНСУ СУСВЕТУ, з'яўляецца адзіным ПАЧУЦЦЁМ, якое робіць магчымым выратаваннеВашага чалавечага, "НАДТА ЧАЛАВЕЧАГА МАСТАЦТВА"
Дайце ж, дайце мне руку, каб я не адчуваў, што Ўся адказнасць за тое, што адбываецца, ляжыць на мне адным!
з павагай
мастак з Мінска Ігар КАШКУРЭВІЧ

* Каталіна КЕСЕРО (Katalin Keserü) — гісторык мастацтва з Венгрыі, адна з удзельніц міжнароднай канферэнцыі "Праблемы развіцця выяўленчага мастацтва ў постсацыялістычных краінах Усходняй і Цэнтральнай Еўропы". У гэтым тэксце І.Кашкурэвіч, верагодна, хацеў патлумачыць не толькі сваё бачанне сучаснага стану беларускага мастацтва, але і хэпенінг "Стрававальны апарат", наладжаны маладымі мастакамі ў ягонай майстэрні, куды ўдзельнікі канферэнцыі былі запрошаны ў якасці "прадуктаў харчавання". — **Ю.БАРЫСЕВІЧ.**

З паходжання і па характары тэксты мастакоў можна падзяліць на "маналагічныя", "апавядальныя" ("наратыўныя"), "дакументыруючыя", "маніфестуючыя" і г.д.

"Маналагічны" тэкст мае толькі адну каардынату — часавую, ён нараджаецца з нейкай сітуацыяй і памірае разам з ёй. Ён як адлюстраванне пэўнай рытмічнай арганізацыі, рытуалізаванай структуры тэксту, адкрытай, запланаванай на працяг, кампазіцыі. Разам з тым тэксты, скажам, Русавай ствараюць свае правілы прачытання, якія адсылаюць да бессвядомых, пачуццёвых алгарытмаў мовы. Звяртае ўвагу ўскладнёнасць маналагічнай інтанацыі. Мастак ніколі не кажа сваім голасам. Ён — медыум, які акумулюе і прапускае праз сябе самыя розныя галасы. Ён сам выступае ў якасці персанажа ўласнай п'есы, суб'екта маўлення, скрозь які праглядае глабальная канцэпцыя быцця. Ён можа казаць ад імя "я" ці "мы", гэта значыць можа выявіцца як суб'ект маўлення, але не як асоба. Аўтар не выяўляецца як асоба, ён толькі азначвае тэкст, у якім апавядаецца пра аўтара, пра яго перажыванне быцця.

Іншы тып тэксту — "апавядальны", ён натуральны міфалагічнаму тыпу мыслення. Са знікненнем наратыўнага аспекту мастацтва адразу ўзнікла неабходнасць у новым механізме ўтварэння сюжэта. "Патрэбна гісторыя", — кажа Галар вуснамі герояў свайго фільма. "Мастакі жадаюць апавядаць", — адзначае ў часопісе "ДИ" ў 1991 годзе маскоўскі куратар сучаснага мастацтва Мізіяна. Механізм гэты заключаецца ў жарсці да асацыятыўна-лагічнай паслядоўнасці выкладання. Пры гэтым тканіна мастацкага вобраза ў падобных тэкстах цікавая тым, што яна не злучана з рэальнасцю, яна міфалагічная і... бессэнсоўная, а гэта азначае, што яна праецыруецца толькі на самога аўтара. Нонсенс, ірацыянальнасць, містыфікацыя — асноўныя якасці тэкстаў Ізотава і Цішына. Ізотаў, наследуючы стылістыку навел По, якія сумяшчаюць дзіўнае з навуковым, літаратурны сюжэт з гістарычнымі і геаграфічнымі апісаннямі (тэксты пра пошук шара Медардус ці пра Голема), сімулюе "ўрачыстае кленчанне перад Фактам" (выказ Р.Барта), задавальняючы пры гэтым глядацкую патрэбу ў ісціне.

Біяграфія, геаграфічныя апісанні, гістарычныя падрабязнасці, статыстычныя дадзеныя — наркотык, які захоплівае і пішучага, і чытаючага і ўроўнівае прафесіянала і графамана. І калі мастака палічыць за графамана, то канцэпцыяй "графаманскага" тэксту можна прызнаць "вартую жалю недасканаласць формы" (калі скарыстацца выказам Ізотава), здзейсненую ў незавершанасці, згорнутасці сюжэта, яго падначаленасці вобразнаму мысленню, міфалагеме. Толькі сапраўдны графаман можа адчуць смак да самога працэсу азначвання, атрымаць "задавальненне ад тэксту", ад пошуку слоў-назваў, якія ўключаюць у сябе ўвесь сэнс твораў і становяцца арэнай фанетычнай і артыкуляцыйнай насалоды. Вобразы ў жывапісе Ізотава паходзяць не толькі з моўнай, тэкстуальнай прыроды сюжэта, але і з фанетычнай, гукавой: Медардус, Мардрагора, Оэртрац, Вольфрам, Гермафрадыт, Дыфірамб і інш. Гук становіцца падзеяй, імпульсам, які нараджае вобраз.

Апавяданні Цішына ("Малевіч з намі", "Помніш, Нюра?") адсылаюць да канкрэтнага культурна-гістарычнага кантэксту, да міфаў пра авангард, "ваенных" міфаў і рознага роду мемуарна-эпісталярных тэкстаў. Аповед ідзе ад імя героя-"суб'екта", які адлюстроўвае пэўны тып свядомасці. Тут прадметам "асалоды" з'яўляецца інтанацыя, манера выкладання, якая парадзіруе стылістыку і сам жанр вуснага аповеду; механізм яго стварэння цікавіць мастака болей, чым сам сюжэт. Ступень абсурднасці тут залежыць ад "рэалістычнасці" апісання падзеі.

Імкненне да рацыянальнасці даходзіць да апошняй мяжы, калі мастак спрабуе дакументальна апісаць сваю акцыю, якая мае рытуальна-магічны, "не падлеглы выказванню" характар. У апісаннях Кашкурэвіча яго ўласных акцый ("Вяртанне", "Стрэмінскі ў Мінску") "дакументуючы" тэкст становіцца спосабам "утрымання сэнсу", найбольш часовага і найменш інтэрпрэтуемага віду мастацтва — перформанса.

Атрымліваецца, што з кожным новым радком, з кожным новым выказаным словам, у супярэчнасцях паміж тым, што немагчыма выказаць і "ўзаконенай" формай выказвання, адзінкавасцю ўласнага вопыту і безасабовасцю азначаючага ("уладай" мовы") і нараджаецца такі фенinternal мен, як Тэкст Мастака. Магчыма, гэта боскае адкравенне ўсеагульнага вопыту бачання, а магчыма, "неўроз бясконцага маўлення", жарсць мастацтва да самарасправанняў і інтэрпрэтацыяў, вынікам чаго зноў будзе невыносная моўкнасць.

"Але казаць, прамаўляць трэба, прамаўляць трэба зноў і зноў..." (І.Кабакоў).



Вераніка АРХАНГЕЛЬСКАЯ



АД МЕТАФАРЫ ДА РЫТУАЛУ

ПРАЕК"Т" ЛЮДМЛЫ РУСАВАЙ

"… твор мастацтва — гэта тое, што ў чалавека атрымліваецца выхапіць з-пад улады выпадку" (ралан барт)… ,постмадэрновая рэальнасць, як найвялікі змысел духа, настойліва імкнецца паяднаць усе раз'яднанні і разрывы паміж акадэмічнымі догмамі і парадоксамі авангарда, жадаючы выявіцца ва ўзаемапранікнёным зліцці: жыццё — мастацтва — жыццё, сінтэзуючы прастору, выпрацоўвае шматстайныя эстэтычныя сістэмы паглыбленняў, пранікненняў, спасціжэнняў, увасабленняў, адпаведнасцяў падзей і ўмоваў, адэкватнасці перацыканняў сэнсу ў формы, формы ў сэнс,
дэманструючы неверагодныя метамарфозы,
вызнае унікальныя трансфармацыі,
чым больш вытанчана прэпарыруецца знешнасць уласнага цела мастацтва, —
тым складаней выглядае вымкнутая ўнутраная сутнасць гэтага цела,
чым глыбей робіцца спробы знайсці інспірацыю мастацтва, —
тым больш няўлоўнай робіцца ўтоеная ісціна,
якая транслюецца сродкамі мастацтва,
"… мастак спрабуе выхапіць ісціну ў пустаты… ісціна — гэта пошук схаванага сэнсу жыцця" (барнет н'юмен)… ,візуальны рад, які прэзентуе творчасць людмілы русавай, прапаноўвае адну з версій геаметрычнай абстракцыі, г.н. неа-геа.
своеасаблівую рэмінісцэнцыю "вялікага малевічаўскага нішто", выяўляючы характэрную тэндэнцыю яе творчасці ў асаблівага роду
медытацыйнасці адносінаў да акаляючай прасторы,
у візуальным мысленні, пра якое ўжо даўно існуе
ключавы панятак — панятак той адвечнай пустэчы,
"знакам якой ёсць духоўная поўня",
"… чалавек павінен стаць валадаром унутранага жыцця,
а тым самым і валадаром той пустэчы" (пауль вембер),,,,
імкнучыся вымавіць той невымоўны абсалютны вакуум адзінства,
мастак спрабуе дасягнуць сакральнай сітуацыі, у якой ужо няма
розніцы паміж прасторай-мастацтвам і часам-жыццём,
для мастака прастора і час ужо не аддзяляюцца адно ад аднаго,
перастаўшы існаваць, як зручныя (нязручныя ўмоўнасці,
яны дэманструюць новае метафізічнае яднанне
—
"адзіны прастора-часавы кантынуум",
дзе знойдзена адэкватнасць паміж:
рэальна-перажываемым да сапраўды-жаданага,
суб'ектыўна-агульным да аб'ектыўна-прыватнага,
мікра-прыватнага да макра-агульнага,
у гэтым сэнсе л.русава — безумоўны прадстаўнік постмадэрнізму
і яе мэтай ёсць спроба зрабіць сваё мастацтва так, каб яно сталася сапраўднасцю,
пагэтаму ў працэсе стварэння новай рэальнасці
для мастака становіцца ўсё болей істотным пераасэнсаванне —
і крэатыўных патрэбаў-магчымасцяў, і ўласнага вопыту,
у гэтай сувязі для л.русавай мастацтва ёсць асаблівай рэлігіяй, што сістэматычна абнаўляецца магічным актам,
якая трансфармуе сучасную секулярызаваную свядомасць
новай метафізічнай эстэтыкай, у аснове якой знаходзіцца
складаны незаангажаваны самадастатковы рытуал —
рытуал стварэння твора мастацтва: працэс і вынік,
удасканальваючы сваю канцэпцыю рытуалізацыі мастацтва,
мастак старанна дыферынцуе ўсе складнікавыя элементы працэсу,
якія садзейнічаюць узнікненню выніку:
стан душы, выбар і выкарыстанне матэрыялу, тэхніка і хуткасць
выканання, не менш рытуальны памер, рытуальнае месца, прастора,
кожны жэст, слова, кожнае да-крананне, перапыннане,...

,дыскурс, які прапаноўвае аўтар у перформансе "самаідэнтыфікацыя, альбо цела фарбы", рэпрэзентуе чарговую акцыю эксгібіцыянізму, з глыбіні якой цераз экзістэнцыю позірку, што спыніў час на сабе,
аўтар не выпадкова выкарыстоўвае фон, запоўнены цыклам хуткіх малюнкаў, зробленых тушшу на самай таннай паперы, экспануючы іх тэ-падобным крыжом — знакам, пакладзеным у аснову праекта,
спрабуючы артыкуляваць адэкватнасць сэнсаў у кожным жэсце,
пластыка цела — нейкі своеасаблівы балет душы,
дзе праз змяшэнне фарбы, вады, састрыжаных валасоў,
праз асаблівы спосаб бачання і асязання, —
на тканіну кладуцца адбіткі — артыкулюючыя сляды
прамой трансляцыі прысутнасці адсутнасці
зноў у тым жа знаку — тэ-падобным крыжы,
які ў цэлым пазначае персаніфікаваны культ слова,
культ утоенага сэнсу, выяўлены аўтарскай метафарай, —
(не ціха, не гучна, прытоена).
… фатум сінечы нябёс, —
моўкнае неба, —
час неба, —
моўкнасць сіняя-сіняя, —
магія ўтойвання…,
сатварэнне твора
залатым пылам вечнасці накрыта,
празрыстай канвой
вібрацый цела і душы, адзінасу
тных,—
бессмяротнасці адчынена
пісьмёнамі нябёсаў сутнасці…,
кубак сінечы —,
сасуд дабрадзейны…,
код неба, —
рыса лёсу, —
сусветны рытм жыццядайны, —
фатум сінечы…
(праз енк)… постмадэрновая прастора, —
вялікая посудзь, авангард, —
ніша, запоўненая модулем
стру ктуры жыцця, —
яміна, мабільная магіла, —
брутальная ячэйка…,
мастацтва, вобраз жыцця, —
рэлігія, жытло, —
ніша, затоеная патаемна ў
глыбіні боскай
структуры
(шэптам) сінечы фатум, —
жыццядайны рытм сусвету, —
лёсу рыса, —
неба код…,
дабрадзейны сасуд, —
сінечы кубак…,
сутнасці нябёснай пісьмянамі
адчынена бессмяротнасці, —
адзінасутных, душы і цела вібрацый
канвой празрыстай,
накрыта вечнасцю пылам залатым
твару тварэнне…,
утоеная магія, —
сіняя-сіняя моўкнасць, —
неба час, —
неба моўкнасць,
нябёс сінечы фатум…
гэты тэкст, прамоўлены на апошнім перформансе, дэманструе, што наяўнасць схаванага слова для л.русавай — выключна неабходна, як заклінанне-мантра, духатворная дзея, моц выяўленага слова — энергетычная пагудка ўчынку, у якім прытоены нейкі першапрычынны сэнс,
калі мастацтва — вобраз жыцця, для л.русавай —
то сціскаючы, то расцягваючы змест
татальны метафізічны перформанс, —
бесперапынны акт пра-маўлення,
дакладней, пра-чытанне ўголас нейкага ўнутранага тэксту,
які праз уваходы і выхады тактыльных адчуванняў
апантана і пакутліва шукае візуальнай ідэнтыфікацыі, чым дакладней, адэкватней інтанаванне гэтага тэксту, — тым глыбей медытатыўная сутнасць узнікаючай выявы, якая імкнецца выявіць віртуальнасць з'яўленага, якое гучыць як чысты сінергетычны пасыл…

, насалода паэтыкай прасторы і часу
знутры агучанага метафізічнага тэксту,
заўважна амаль ва ўсіх візуальных структурах л.русавай, дзе накладаючы сетку культурімагінатыўнай суб'ектыўнай прасторы на схематычную сетку прасторы плоскасці, —
у дотыках, з'яднаннях, перакрыжаваннях і пераходах аўтар шукае

Аляксандр ЯКІМОВІЧ



УТОПІІ XX СТАГОДДЗЯ. ДА ІНТЭРПРЭТАЦЫІ МАСТАЦТВА ЭПОХІ

Гісторыя мастацтва ў Расіі, пачынаючы прыкладна з 1990 года, поўніцца пераломамі і пераглядамі "ўсіх асноваў і пачаткаў", і гэтыя рэвалюцыі былі не менш радыкальнымі, чым мастацкія рэвалюцыі на Захадзе. Але яшчэ былі і "контррэвалюцыі", г.зн. аднаўленне ўжо як быццам прамінулых і закінутых шляхоў. Рускае мастацтва XX стагоддзя паўстае перад даследчыкам нейкім дзіўным, разнародным, здэфармаваным аб'ектам, з якім складана мець нейкія справы...

Ці ёсць у ім увогуле пераемнасць, логіка развою, агульны вектар руху? Ці яно толькі тры вялікія фрагменты, тры непаядналыя і несумяшчальныя паміж сабой "праекты" — класічны авангард, сацрэалізм і "неафіцыйнае мастацтва" савецкага перыяду? І што з ім адбываецца напрыканцы стагоддзя? Ды і ўвогуле, ці можна казаць пра рускае мастацтва як пра адно гістарычнае "цела", ці перад намі відовішча "разарванага стагоддзя" і некалькі несумяшчальных між сабой дыскурсаў?

Як толькі разумны чалавек збіраецца пісаць кнігу пра вялікі перыяд ці пра эпоху, дык ён ператвараецца ў падабенства Гегеля і апавядае пра скразныя сэнсы і заканамернасці, якія рушаць, зразумела, да таго месца, на якім знаходзіцца прафесарская кафедра аўтара, каб умацаваць трывалішча гэтай кафедры. Ідэя кантынуітэтнасці, як вядома, ёсць здабыткам дамінуючых у гэты момант "цэнтраў улады", якім неабходныя аргументы легітымацыі. Нельга будаваць "цэнтр улады" зыходзячы з таго, што ў яго аснове знаходзяцца развалiны, раскіданыя фрагменты і разарваныя сувязі. Гісторык аваладвае гісторыяй не тады, калі бачыць яе як вэрхал падзей, а тады, калі яна вымаўляецца перад ім як цэласнае "цела" яго Вабнай Панны. Перад намі — мужчынскі элітарны менталітэт і тып мыслення "палітыка".

Мастацкая крытыка выбірае сабе іншыя "паттэрны свядомасці" (дакладней, падсвядомасці). Вызваліўшыся ад усіх путаў і табу, "новая крытыка" Расіі і ўсёй астатняй Усходняй Еўропы цалкам ігнаруе думку пра цэласнасць, звязанасць, гістарычную кантынуітэтнасць. Гэтая крытыка схіляецца перад ідэалам, якога завуць "Иное". Гэта рускае слова з нейкім гавайска-таіціянскім прысмакам ("Иное") пазначае цэлы свет рытуалаў Лакана і Фуко, цэлую рэлігію разломаў, фрактур і "дыферансаў". Гэта таксама стратэгія ўлады, але "іншая" стратэгія і "іншай" улады. Гэта не стратэгія тыпу палітычнай легімітацыі, а хутчэй стратэгія "ўлады спажывання і інфармацыі". Крытыка зыходзіць з таго, што сённяшнія мастакі (мастак гэтага года, гэтага месяца, гэтага дня) пачынаюцца з нуля, і ўвогуле самы апошні прадукт (тавар) прэзентуецца ў сучаснай крытыцы менавіта так, як быццам да яго нічога не было. Новы тавар узнікае ў рамках гэтага рэкламна-спажывецка-інфармацыйнага менталітэту, як нейкае Цуда, як Апошняе Слова, якое, зразумела, касуе ўсе папярэднія "словы", якія, напэўна, раней мелі сэнс, а цяпер яго страцілі. Каму патрэбна тое, што было раней, калі ёсць самы апошні "Філіпс", самая апошняя "Ташыба"?

* * *

У адзін пэўны момант крытыка стала казаць, што эпоха мадэрнізму скончылася. Гэта значыць, "высокае мастацтва" болей не патрэбнае, як і яго сакральныя прэтэнзіі, яго містычная "аўра", яго боская "відушчасць". Праца Кім Левін "Развітанне з мадэрнізмам", якая з'явілася ў часопісе "Арт ін Амерыка" ў 1978 годзе, абвясціла "адмову ад прэтэнзій"; новае мастацтва будзе засноўвацца, як там прадэкларавана, на прызнанні "слабасці чалавека" і яго нядольнасці спазнаваць і ператвараць рэальнасць. Так мы ўвайшлі ў "пост-утапічную прастору". Стваральнікамі "пост-утапічнай прасторы" мастацтва ў Расіі былі сацыяльныя канцэптуалісты. Але чым болей вялічыцца дыстанцыя ад той пары, тым выразней бачна, што і гэтая пазіцыя была свайго кшталту утопіяй.

Думка пра развітанне з утапічнай свядомасцю была, зусім верагодна, адной з формаў утапічнай свядомасці напрыканцы XX стагоддзя. І ў гэтым няма нічога дзіўнага ці нечаканага: новае і найноўшае мастацтва разгортвалася як "спаборніцтва утопій" і сярод гэтых утапічных праектаў таксама знаходзілася месца утапічнай крытыцы утопій.

У гісторыі мадэрнізму выразна разрозніваюцца "цывілізаваная утопія", гэта значыць апеляцыя да "рацыо", парадку, тэхналогіі, навукі, логікі і супер-эго. Квазірацыянальная дэміфілагізацыя розуму, гуманізму, культуры, распачатая Марсэлем Дзюшанам, была і застаецца адгалінаваннем гэтай "цывілізаванай утопіі".

Не менш уплывовай была і другая утопія. Нямецкі даследчык К.Гаспер назваў яе "арганалагічнай утопіяй", К.Лоддзер прапаноўваў падобны панятак "органічная ўстаноўка". Сюды ўваходзяць рознага роду віталістычныя інтуіцыі, ідэя "прыроднага хаосу" пазачалавечай рэальнасці, экстаз, лібіда, оргіястычныя практыкі і гэтак далей.

Абедзве утопіі былі прадуктамі Рэнесансу і Асветы. Да пачатку эпохі авангарда ў Еўропе відавочна дамінавала цывілізацыйная утопія, тады як прынцып "натуральнасці" быў хутчэй дадатковым (русаізм, рамантызм). Еўрапеізаваная Расія імкнулася да культур Цывілізацыі (з вялікай літары), бадай, мацней, чым яе суседзі на Захадзе. Пасля таго як скончыліся раннія вучнёўскія этапы пакланнення Розуму, Культуры і Чалавеку, расійская цывілізацыйная утопія рушыла, з сярэдзіны XIX стагоддзя, па маралістычным шляху. Захад на тую пару быў больш шматстайны: цывілізацыйныя утопіі французаў, немцаў, англічан уключалі ў сябе, разам з нарматыўна-маралістычнымі, эстэтычныя і кагнітыўна-пазітывісцкія кампаненты. А рускія прыкладна паўстагоддзя знаходзіліся пад уладай сваіх маралістычна-грамадзянскіх імператываў. Цалкам рэалістычны, сацыяльна скіраваны, прапагандысцкі, ідэалагічны і нацыянальна-патрыятычны жывапіс літаральна заблакаваў усе іншыя магчымыя спосабы эвалюцыі ў відарысным мастацтве (заўважым: літаратура Расіі была значна багацейшай і больш разнастайнай у варыянтах).

Іншымі словамі, выключна ўплывовы маралістычны, патрыятычны, "прагрэсіўны" жывапіс несупынна трансліраваў магутную (але аднастайную) цывілізаваную праграму: думай пра народ, думай пра дзяржаву, думай пра маральныя каштоўнасці, пра "разумнае, добрае, вечнае" і забудзься на ўсё іншае.

Гэтыя цывілізаваныя імператывы былі пракарэктаваны каля 1900 года ў практыцы і тэорыі "Мира искусства". Структура цывілізацыйнай утопіі ў Расіі наблізілася да структуры заходнееўрапейскай утопіі той пары, калі эксперыменты з "пазачасавым" мысленнем і "пазачасавай" эстэтыкай набылі шырокі размах. Цывілізаваная утопія ў Расіі і на Захадзе была татальнай, але пара яе панавання неўзабаве павінна была скончыцца.

Ранні авангардызм, узніклы ў Германіі і Францыі ў 1905 — 1907 гадах, а ў Расіі ў 1908 — 1910 гадах, быў не рэвалюцыяй стылю, а рэвалюцыяй парадыгмы. Другая утопія самым нахабным чынам прэтэндавала на ўладу. Экспрэсіяністы "Моста", парыжскія фавісты, маскоўскія прымітывісты непасрэ-

уваходы і выхады бесперапынных перацякання сэнсу,
хутчэй і выразней знаходзячы новыя сцвярджэнні
наяўнасці татальнага структуравання часу і прасторы,
дакладней вызначаючы існаванне непарыўных унутраных сувязей
гранічнасць іх узнікнення, развою і самаразвою,
як правіла, у пакладзеных у выцягнутых па гарызанталі візуальных радах,
ідзя прадстаў у разгорнутым выглядзе, — у чым выяўляецца
характэрная постмадэрновая серыйнасць выявы,
з гэтага канцэптуальная цэласнасць у л.русавай ад пачатку,
калі, строга кажучы, мадэляванне спасцігаемай розумам трансфармацыі
цэлага, як часткі і часткі, як цэлага, магчыма дзякуючы
узаемадзеянню частага рацыю і вымкнутай пачуццёвасці,
пагэтаму артыкуляцыя геаметрычных аспектаў пачынаецца
з пошуку першавывы,
затым займае працяглы этап атамізіравання вывы,
пры гэтым, на пачатку атамізіраванне дэтэрмінавана,
напрыклад, выдзелены трохкутнік, супрэмус,
які валодае не толькі ўнутранай, але і знешняй дынамікай,
пераудсім узяты як просты модуль,
як ноўмен, аб'ект чыстай свядомасці,
аб'ект, існуючы незалежна ад пачуццёвага бачання, —
пазней перарасце ў модус эстэтычнай свядомасці аўтара, —
і паўстане, як феномен, аб'ект суб'ектыўнага адлюстравання, —
які сімвалізуе адначасна атам сусвету — адзінства цела, душы, духа,
зразумела, правакуючы інтэлектуальнае бачанне,
мастак спрабуе стрымана выказаць спіснуты змест,
шукае тоеснасць паміж ноўменамі і феноменамі ўласнага мыслення,
пачынаючы ад выразнай канфігурацыі ноўмена,
заўважае прастору парадоксаў,
дзе адначасна спрацоўвае і закон супярэчнасці і кантрасту,
і закон раўнавагі, і закон сіметрыі і асіметрыі,
і закон непадзельнай цэласнасці, такім чынам,
выяўляючы самае галоўнае — закон
сінхроннасці структуіравання,
у якім апазнаецца магчымасць люстравання часу,
даследуючы сінхроннасць, аўтар нечакана для сябе
знаходзіць верагоднасць існавання прынцыпаў элементарнай
дэструкцыі,
калі ў месцах сцягвання вузлоў матрыца структуіруецца,
распадаючы,
як такая, і ў вузкай шчыліне паміж азначаемым і азначальным
выяўляецца ледзь заўважная ссунутасць канструктыўнай думкі,
дэманструючы наўмысную прысутнасць і запачаткаваную магчымасць
нейкай фатальнай дэструкцыі,
менавіта ў фіксацыі падобнага распранання мастак спасцігае
узнікненне-знікненне вывы знака, як цела думкі,
становіцца відавочным, што сама выява ўжо не палохаецца
уласнай фрагментарнасці, незавершанасці,
раз'яднання і распластавання лупай-вокам мікраскопа-мастака,
выява не мае моцы хавацца, не палохаецца выгляць
код-формулу свайго ўзнікнення, а канстатацыя аўтарам, складзеная з геаметрыі простых каляровых плямаў
з выдзеленымі разпічыльнасцямі-ссунутасцямі,
брутальна пэўная мінімізацыя прасторы
садзейнічае перамене ў артыкуляцыях, —
вонкавыя інтэнцыі ўплываюць на ўнутраныя
і дыктуюць геаметрыю руху самой рукі,
і рука і пясць атрымліваюць усеахопнае тактыльнае жаданне,
паэтыка экзістэнцыі самой геаметрыі садзейнічае
меншай рэгламентацыі ўласнай экспрэсіі мастака,
назіраецца заўважны адыход ад строгай паслядоўнасці
да насалоды рукатворчасцю геаметрыі,
менавіта на гэтым этапе л.русава дасягае кульмінацыі
у асягненні адзінства, перажыўшы асабісты канфлікт-тупік, —
экстрэмальнасць супярэчнасці барацьбы з назіраннем, —
калі вярэдзіць немагчымасць дарэшты выказаць утоенае слова,
ідэнтыфікавацца, каб дасягнуць моўкнасці,
гэтаксама як нязносна немагчымасць ідэнтыфікавацца з колерам,
які мае фарба, каб спасцігнуць утоенае святло,
"... мастацтва жывапісу для мяне ў тым, каб выпатрэбліваць свабоды, свабоднага стану першаматэрыі" (іў клейн)...

дна апелявалі да "некультурных фактараў", да мастацтва і культуры гэтак званых "прыродных" еднасцяў, да ўхвалы "жыццёвых сілаў", да энергіі вітальнага ці касмічнага характару. Гэта імкненне да "натур-утопіі" на стадыі ранняга авангарда было сапраўды агульнаеўрапейскім і, заўважым, яго вяршыняй сталі творы мастакоў з Расіі: карціны Кандзінскага, Яўленскага і Шагала прыкладна 1910 — 1914 гг.

Такім чынам, авангардызм пачынаўся як зварот да альтэрнатыўнай утопіі, да адмовы ад утопіі "зношанай культуры" і цывілізацыі. Але барацьба утопій на гэтым не скончылася. Наступная стадыя авангардызму (пасля 1914 года) была пазначана і вяртаннем цывілізацыйнай утопіі, і больш складанай формай узаемадзеяння дзвюх утопій у рамках авангардызму. Мастацтва і ідэі Малевіча ўяўлялі сабой своеасаблівы містычны культ Розуму, а канструктывісты пакланяліся навуцы, тэхналогіі і логіцы. Але побач з фанатыкам цывілізацыі і пракорам інжынернага ператварэння мастацтва Лісіцкім былі і такія мастакі, як Татлін і Навум Габо — а для іх арганічная прырода, космас, стыхія і энергія не ўладкаванага Розумам сусвету значылі вельмі шмат. Яны пачалі рабіць тое, што ўвогуле было адной з цэнтральных праблем мыслення і мастацтва ў XX стагоддзі: пластычна адлюстроўваць парадоксы новага посткласічнага Розуму, які навучыўся выходзіць за свае межы і ставіць сябе самога пад сумнеў, гэта значыць адначасна адмаўляць і сцвярджаць утопію Чалавека Культурнага (разумнага, адукаванага, сацыяльнага і г.д.).

І на гэтым этапе авангардызму, які прыпадае ў асноўным на 20-я гады, цывілізацыйная утопія на Захадзе была болей разгорнутай, чым у Расіі. Захад быў больш вытанчаным у працы з прынцыпамі і механізмамі "самакрытыкі" культуры, у спалучэнні "розуму" і "нерозуму". Акрамя паралельных рускаму канструктывізму з'яваў у Францыі, Германіі, Галандыі, было на Захадзе і тое, што ў Расіі заставалася ўтоеным і не атрымала свайго развою: маецца на ўвазе тэорыя і практыка сюррэалізму, які карыстаўся выключна цывілізаванымі інструментамі (найперш псіхааналітычнымі), але рабіў гэта дзеля таго, каб выявіць дачалавечыя, даразумовыя, пазакультурныя імпульсы душы.

Афіцыйнае мастацтва і культура дзвюх таталітарных дыктатур (сталінскага Савецкага Саюза і гітлераўскай Германіі) дэманстратыўна аб'яўлялі "барацьбу з мадэрнізмам" і вяртанне да "вечных каштоўнасцяў культуры". Гэтак жа відавочныя "дакультурныя" міфалагічныя кампаненты дзвюх ідэалогій (культ урадлівасці, культ Вялікай Маці і Вялікага Бацькі). Бясспрэчна, што мастацкія мовы абедзвюх дыктатур былі антымадэрнісцкімі. Але, напэўна, існуюць такія паттэрны свядомасці XX стагоддзя, якія істотна не звязаныя з мовамі. Мастацтва дыктатур выказвалася ў трывіяльна-ідэалагічным духу і мела на мэце свае палітычныя задачы. Аднак наяўнасць дзвюх утопій стагоддзя і там навідавоку.

Цывілізацыйныя прэтэнзіі ў гэтых дзвюх культур могуць быць суаднесенымі адна з адной. "Савецкая культура", у адпаведнасці з сістэмай мыслення, павінна была сінтэзаваць вынікі сусветнага мастацтва і літаратуры, вымкнуць квінтэсенцыю з "лепшых дасягненняў культуры" і, такім чынам, стацца своеасаблівай метакультурай ці "культурай культураў". Падобныя прэтэнзіі нямецкага нацыянал-сацыялізму былі звязаныя не з класавай, а з расавай дактрынай. Пралетарыі і камуністы (у адной сістэме) і расава паўнавартасныя арыйцы (у другой) уяўляліся як выніковыя "культурныя героі" чалавецтва, якія ратуюць яго ад змарнення і дэкадансу, ад тых ці іншых "ворагаў культуры" ("ніжэйшых расаў") ці "эксплуататарскіх класаў"). Гэтая легітымацыя пасродкам цывілізаванай утопіі лучылася з "касмічнай", "віталістычнай", гэта значыць з пазасацыяльнай і пазачалавечай легітымацыяй. Як ні дзіўна, мастацтва дыктатур, "філасофія мастацтва" сталінізму і гітлерызму спрабавалі паяднаць дзве ідэі свету (натур-утапічную і цывілізацыйна-утапічную), якія так моцна цікавілі мастакоў "высокага авангарда" ад Татліна да сюррэалістаў. Мы, натуральна, маем права лічыць апошніх "сапраўднымі мастакамі", а першых — "вылюдкамі злачынных сістэмаў" і мастацкімі імпатэнтамі. Але праблема ў тым, што "святыя" і "дэманы" займаліся (тыя і другія на свой лад) фундаментальнай праблематыкай

(Заканчэнне на стар. 12)

Артур КЛІНАЎ

АКЦЫЯ МРКНЭА "НВП"



Напярэдадні 1996 года тысячы жыхароў нашай краіны сталі ўдзельнікамі незвычайнай акцыі з дзіўнай назвай МРКПЭА "НВП" (Мастацка-рэкламная "камерцыйна-палітычная, эксперыментальная акцыя "Навагоднія віншаванні Прэзідэнта"), цэнтральнай падзеяй якой быў выпуск у абарачэнне навагодняй паштоўкі з выявай беларускага Прэзідэнта — Лукашэнкі Аляксандра Рыгоравіча, які п'е гарбату.

Сёння можна з упэўненасцю сцвярджаць, што МРКПЭА "НВП" стала адной з самых масавых канцэптуальных мастацкіх акцый апошняга часу. Колькасць удзельнікаў МРКПЭА "НВП", калі пачынаць з непасрэдна далучаных да механізма яе правядзення друкароў, паштальёнаў, журналістаў, распаўсюджвальнікаў паштоўкі, і далей — грамадзян, праявіўшых да акцыі толькі візуальна-смехавую цікаўнасць, налічваецца сотнямі тысяч, а можа і мільёны чалавек. Агульны наклад рэпрадуцыраванай карціны "За гарбатай" ужо сёння пераваліў за лічбу у адзін мільён экземпляраў. (Карціну змяшчалі на сваіх старонках газэты "СН-плюс", "Имя", "Комсомольская правда", "Литературная газета", "Московские новости", "Общая газета", часопіс "Огонёк"). Акцыя набыла міжнародны характар, паколькі акрамя жыхароў нашай краіны ў ёй актыўны ўдзел прынялі грамадзяне Расіі, краін Цэнтральнай Еўропы, а таксама некаторая частка жыхароў вострава Манхэтэн (ЗША), куды эксклюзіўным дэсантам з Беларусі была накіравана значная колькасць навагодніх паштовак.

Акцыя МРКПЭА "НВП" мела пяць аспектаў, пачатковая літара кожнага з якіх уваходзіць у назву дзеі. Разгледзім кожны з гэтых аспектаў.

I. АСПЕКТ МАСТАЦКІ

Карціна як жанр (у дадзеным выпадку, здаецца, магчыма выкарыстанне гэтага тэрміна) знаходзіцца ў стане глыбокага крызісу. У падставе гэтага крызісу ляжыць агульны заняпад грамадскай цікаўнасці да карціны як да адной з малаактуальных формаў сучаснага мастацтва, што сталася вынікам шэрага непазбежных, аб'ектыўных працэсаў. Мастацкі аспект акцыі МРКПЭА "НВП" меў на мэце спробу стварэння карціны, здольнай закрануць нерв грамадскай цікаўнасці, якім, безумоўна, з'яўляецца беларускі Прэзідэнт.

Эстэтычна карціна "За гарбатай" ёсць працягам доследаў аўтара ў крышталізацыі "чыстага" постмадэрнізму ў жывапісе. Адсюль і зварот да Кустодзіева ("Купчиха за чаем"), чыя ідэя дазволіла стварыць гэты дзіўны твор, поўны двухсэнсоўнасці і іроніі.

II. АСПЕКТ РЭКЛАМНЫ

У наш час пытанне рэкламы ёсць пытаннем выжывання мастака (мастак аў сэнсе аўтара Карціны). Ад рэкламы залежыць кошт яго імя на мастацкім рынку, а адсюль магчымасць прадаваць свае творы і ўтрымлівацца ў межах жанру (Карціны), што ва ўмовах агульнага крызісу Карціны ёсць надзвычай складанай задачай.

Рэкламны аспект акцыі меў на ўвазе наступныя мэты:

1. Рэкламу аўтара акцыі МРКПЭА "НВП";

2. Рэкламу, калі можна так казаць, усяго цэха мастакоў, вага якога ў грамадскім жыцці краіны апошнімі гадамі значна памянела;

3. Рэкламу непасрэдна твора — карціны "За гарбатай" дзеля надання ёй калекцыйнай каштоўнасці;

4. Рэкламу творчай спадчыны выдатнага расейскага мастака Кустодзіева;

5. Рэкламу маладой, яшчэ малавядомай у свеце краіны Рэспублікі Беларусь. Магчыма, для кагосьці знаёмства з паштоўкай стане першым знаёмствам з нашай дзяржавай.



III. АСПЕКТ КАМЕРЦЫЙНЫ

Мэтай камерцыйнага аспекту акцыі з'яўляецца продаж арыгінала карціны "За гарбатай" (1000 доляраў ЗША), якая ў звязку з вышэйакрэсленай акцыяй набывае пэўную культурную, гістарычную, а значыць, і калекцыйную каштоўнасць.

IV. АСПЕКТ ПАЛІТЫЧНЫ

....

....

....

... такім чынам, акцыя МРКПЭА "НВП" павінна казаць свету, што, нягледзячы на ганебныя падзеі, якія адбываюцца ў нашай краіне, Белаурсь — жыве (нацыя, якая не страціла здольнасці смяяцца над сабой — яшчэ мае шанц адрадзіцца).

V ЭКСПЕРЫМЕНТАЛЬНЫ АСПЕКТ

Эксперыментальны аспект акцыі павінен быў даць адказы на наступныя пытанні:

1. Ці магчыма ў нашай краіне выпусціць навагоднюю паштоўку, на якой адлюстраваны беларускі Прэзідэнт за гарбатай?

2. Ці магчыма ў нашай краіне выпусціць паштоўку, на якой адлюстраваны беларускі Прэзідэнт за гарбатай і мець пасля гэтага магчымасць самому піць гарбату ў сябе дома, а не ў камеры следчага ізалятара КДБ?

3. Ці магчыма ў нашай краіне прадаць карціну за 1000 доляраў ЗША?

4. Ці магчыма ў нашай краіне прадаць карціну, на якой адлюстраваны беларускі Прэзідэнт за гарбатай?

5. Ці магчыма ў нашай краіне прадаць карціну, на якой адлюстраваны беларускі Прэзідэнт за гарбатай, за 1000 доляраў ЗША?

Акрамя вышэйзгаданых пяці аспектаў акцыя МРКПЭА "НВП" мае яшчэ адзін, які першапачаткова не ўвайшоў у назву акцыі, а праявіў сябе пазней. Аспект гэты — смехатэрапеўтычны. Сутнасць яго ва ўзбуджэнні ў грамадзян нашай краіны стэнічных эмоцый, якія, як даказана навукай, значна пашыраюць тонкія крывяносныя сасуды, у сувязі з чым паляпшаецца дзейнасць усіх жыццёва важных органаў, асабліва мозга, што спрыяе значнаму павышэнню прадукцыйнасці працы.

На сённяшні дзень можна сцвярджаць, што большасць задач, пастаўленых акцыяй МРКПЭА "НВП", была паспяхова вырашана. Але паколькі акцыя МРКПЭА "НВП" працягваецца яшчэ і цяпер, то канчатковую рысу пад яе вынікамі можна будзе правесці толькі па прашэсці пэўнага часу.

ЖЫЦЦЁ І СМЕРЦЬ ВЫЯВЫ*

Мастак, урэшце, не кажа нічога,
ён маўчыць — гэтаму ж буду
аддаваць перавагу і я.
Вінсэнт Ван Гог

Егіпецкая надмагільная стэла, пабудаваная над саркафагам, глядзіць на захад, бо нябожчыкі падарожнічаюць разам з сонцам. Яна мае форму расчыненых дзвярэй, таму што прызначэнне яе — *забяспечыць стасаванне паміж жывымі і мёртвымі.* Гэта несапраўдныя дзверы, але ўсё ж такі сапраўдны і спраўджваемы сродак камунікацыі: надмагілле мае ражок, праз які жывыя могуць ліць асвянчоную ваду ў пакой нябожчыка. У гэтай мізансцэне мы бачым праяву абета, што адвеку захоўваецца ў самым сэрцы выявы: ладзіць пераправу паміж нябачным і бачным, сумнеўным і пэўным. Камутатар нябёсаў і зямлі, пасрэдніца паміж чалавекам і ягонымі багамі, выява мае злучальную функцыю. Яна забяспечвае перадачу сэнсу, літасці або энергіі і, такім чынам, падтрымлівае сувязь. Гэтая сімвалічная і напачатку рэлігійная функцыя не з'яўляецца ані манапольнай уласнасцю выявы, ані яе адзінай уласцівасцю, але менавіта яе ў першую чаргу даследуе медыялогія.

Эстэтаў і мастакоў можа абразіць стаўленне да выявы як да аднаго са сродкаў трансляцыі сімвалаў. Агульным месцам сталася думка, што пластычныя формы не павінны быць абцяжараны нейкім сэнсам. Калі мастак, кажуць нам, не стаў журналістам, пісьменнікам ці філосафам — значыцца ён не меў паклікання быць разносчыкам інфармацыі: "Я не хацеў нешта сказаць, — піша паэт, — я хацеў нешта зрабіць".

Безумоўна, медыёлаг не забываецца, што "ніякі твор мастацтва не можа быць апісаны ці растлумачаны ў катэгорыях камунікацыі" (Адорна). Зрэшты, мастацтва, калі яно нават не жадала выконваць функцыю зносінаў, заўжды вельмі клапацілася пра тое, каб наладзіць уласныя зносіны з рэчаіснасцю (паэт — нешта апублікаваць, мастак — зрабіць выставу, архітэктар — пабудаваць). І трэба нагадаць вартавым таямнічасці мастацтва, што *сімвалізацыя* зусім не абавязкова мае форму *вербалізацыі.* У шырокім спектры сродкаў сэнсаперадачы артыкуляваная мова займае вузкую і адносна новую паласу частот.

Радыё і тэлекамунікацыі не маюць манаполіі на транспарціроўку сэнсаў, маўленне і пісьмо — тым болей. Камусьці здаецца, што толькі словы могуць нешта азначаць. Чалавек перадае і прымае інфармацыю сваім целам, жэстамі, позіркам, дотыкам, пахам, крыкам, танцам, мімікай — усе фізічныя органы могуць служыць органамі перадачы. Хіба Фрэйд не пабудаваў досыць багатую міфалогію (спадзеючыся, што сон нават станецца аб'ектам эксперыментальнай навукі) на ідэі, што чалавек у сваіх снах думае выявамі і што гэтыя выявы маюць нейкі сэнс? Пасля Сіманіда, для якога жывапіс быў "нямой паэзіяй", а паэзія — "гукавым жывапісам", Нікаля Пусэн вызначаў сваю прафесію як "мастацтва занатоўваць споведзь нямых рэчаў". Ці нельга сказаць нешта падобнае наконт фрэйдавага бессвядомага, балбатлівая немата якога захапляе тое дзіўнае спалучэнне перакладчыка і вантробавешчуна, што завецца псіхааналітыкам? Асэнсаванне выявы патрабуе перш за ўсё не блытаць мысленне і маўленне. Бо выява прымушае думаць нас іншымі сродкамі, чым камбінаторыка знакаў.

Чаму трэба, па словах Валеры, "прасіць прабачэння, што гаворыш пра жывапіс"?

Таму, што няма вербальнага эквівалента адчуванню гульні колераў. Мы адчуваем у адным свеце, а называем у іншым, сумаваў Пруст. Колер выпярэджвае слова — на некалькі сотняў гадоў. Колькі важыць "пісьмовы крык" побач з крыкам ва ўвесь голас ад першабытнай тугі ці весялосці — поўнай і непасрэднай? У адрознасць ад пралетарыя словаў рамеснік стварае свае праўдзівыя галюцынацыі з самой плоці свету. І бачыць пісьменнік па гэты бок знака хутчэй Страчаны рай, чым Зямлю абяцаную. Чалавек выявы мае бясконцую перавагу над чалавекам слова ў спаборніцтвах на яркасць паказу.

Ван Гог: "Цікава паслухаць, як Заля разважае пра мастацтва; гэта не менш цікава, напрыклад, чым пейзаж, намаляваны партрэтыстам". Пісьменніку, нават пры ўсёй ягонай разважлівасці, лягчэй ухапіць таямнічае і няўлоўнае зрокавае адчуванне, чым тэарэтыку. І менавіта таму, што першы культывуе метафару (мастацтва транспарціроўкі аднаго свету ў іншы), а другі ўхіляецца ад яе. Мастакі заўсёды лепей разумеліся з паэтамі, чым з філосафамі. Апалінэр і Пікасо; Шар і ягоныя "саюзнікі па субстанцыі", Брэтон і ягоны бліскучы эскорт яснабачцаў, Арагон і Маціс досыць добра разумеліся праз свайго кшталту тэлепатыю. Аднак Дэлакруа і Равесон, Рэнуар і Бергсон, Вламінк і Брунсвік размаўлялі нібыта глухія. Правае паўшар'е разумеецца з правым паўшар'ем, але не можа дамовіцца з другой паловай мозгу. Каментар і эмоцыя абуджаюць не адны і тыя нейроны. Праўду кажуць, што эмоцыя пачынаецца там, дзе спыняецца мова.

П'ер Сулаж, гаспадар святла і ценю, аднойчы сказаў вельмі трапна: "Жывапіс не перадае нейкі сэнс, але сам стварае яго для кожнага гледача — адпаведна таму, што гэта за чалавек". Сэнс карціны, сапраўды, выбірае глядач. Мастак не мае ключоў ад яе: толькі мы можам расчыніць або зачыніць гэтыя дзверы. Палатно можа паведаміць мне нешта *супрацьлеглае* ад таго, што намовіла мастака яго напісаць. Калі Ван Гог маляваў свой пакой у Арлі, ён хацеў выказаць згоду з уласным лёсам. А я адчуваю ў гэтай карціне толькі адчай. І я маўчу. Калі выява паўстае з глыбіняў цела, яна напачатку прымушае мяне стаць словы. Перад добрай карцінай губляеш здольнасць гаварыць і вучышся нанова бачыць.

Першы момант... Ёсць і другі: словы вяртаюцца ў нас на свае месцы. У нас і ў саміх мастаках: Дэлакруа, Маціс, Ван Гог, Кандзінскі, Клее і многія іншыя шмат пісалі пра сваё мастацтва і пра мастацтва ўвогуле. Але мастак — у адрознасць ад сярэдневечнага багамаза ці сучаснага фотамантажыста накшталт Хартфілда — рэдка скарыстоўвае саму выяву, каб перадаць нейкую ідэю. Засяроджанасць на ідэі, сёння характэрная для мастакоў па рэкламе ці прапагандыстаў, як раней — для аўтараў алегорый. Можна таксама разглядаць як ілюстрацыю да літаратурных твораў або агульнавядомых, замацаваных у пісьмовай традыцыі міфаў мноства класічных палотнаў. Але пластычная каштоўнасць карціны Пусэна, Батычэлі або Тыцыяна палягае не ў транскрыпцыі пэўнай думкі, а ў яе пераўтварэнні. Выява заўсёды больш падрабязная за думку, яна адначасна аздабляе і растварае яе ў аўтаномнай гармоніі зроку, створанай толькі пластычнымі сродкамі. Пажадана, каб міф жыў дзесьці ўглыбі мастака: калі мастак будзе надта добра ведаць, што ён мае зрабіць, то сапсуе каштоўнасць таго, што ён робіць. Падсвядомасць, якая функцыянуе праз вольныя асацыяцыі вобразаў, з'яўляецца лепшым перадатчыкам, чым свядомасць, якая шукае словы. Жывая карціна напачатку нараджаецца, а ўжо потым набывае нейкі сэнс (апрача хіба акадэмічнага мастацтва). Мастак, у рэшце рэшт, не мае патрэбы нешта казаць. Доказам таму — тое, што ён малюе, замест таго каб гаварыць або пісаць словы. Але тое, што ён паказвае, само нешта "кажа" і абуджае ў нас жаданне выказацца.

Нам здаецца натуральным, што мастак знаходзіцца ў апазіцыі да ідэалогіі. Аднак, ці можна сапраўды пагадзіцца, што "мастацтва — вораг усялякай ідэалогіі" (Марк Лё Во), калі прыгадаць, што першымі і нават менш прыхаванымі формамі таго, што на працягу толькі апошняга стагоддзя завецца "ідэалогіяй", былі рэлігія і міфалогія? Хіба ў часы, ранейшыя за Дэстута дэ Трасі, вынаходніка слова "ідэалогія", і ягонага вульгарызатара Маркса, мастацтва не мела ніякага дачынення да легендаў і Святога пісьма, да сацыяльных адносін і іерархій? Да манархаў, святых, анёлаў і папежаў? Ці магчыма сапраўды абвяшчаць, што "мастацтва ёсць сімвалічным разбурэннем усялякай улады", калі прыгадаць, што першай і, напэўна, найбольш трывалай з усіх была ўлада сімвалаў, а мастацтва вельмі доўгі час было яе найбольш высокім ці нават адзіным увасабленнем? Толькі сучаснае мастацтва, якому яшчэ і стагоддзя няма, адмовілася апавядаць штонебудзь апрача ўласнай матэрыяльнай гісторыі — і я зусім не ўпэўнены, што гэта пайшло яму на карысць...

На працягу тысячагоддзяў выявы дапамагалі людзям увайсці ў сістэму сімвалічных сувязяў, знайсці сваё месца ў касмічным і сацыяльным парадку — значна раней, чым лінейнае пісьмо стала парадкаваць іхнія адчуванні і думкі. Пачалося гэта яшчэ з міфаграмаў і піктаграмаў эпохі палеаліту, калі ніхто яшчэ не ўмеў чытаць і пісаць. Тое ж працягвалася ў Старажытным Егіпце і Грэцыі ўжо пасля вынаходства пісьменнасці. Вітражы, барэльефы і статуі распаўсюджвалі ідэі хрысціянства ў непісьменных супольніцтвах. Гэтыя выявы, а таксама рытуалы, да якіх яны былі прыстасаваныя, абуджалі ў гледачах уяўленне і, праз яго, садзейнічалі фармаванню іхняга стаўлення да свету. Бо служыць перадатчыкам таго ці іншага "ізму" — значыцца не толькі папулярызаваць нейкія каштоўнасці, але таксама мадэляваць паводзіны, усталёўваць пэўны стыль жыцця. Гэтыя пачцівыя выявы не былі закадаванымі пасланнямі, але надавалі інакшую форму чалавечаму існаванню. У пэўным сэнсе яны былі прылады *сімвалічных аперацый* на людзях.

Сённяшняму жывапісцу, кінематаграфісту або фатографу патрэбна пэўная мужнасць, каб рабіць выгляд павярхоўнага чалавека або звычайнага рамесніка і ўцякаць ад настойлівых патрабаванняў глыбіні ў матэрыяльны гушчар сваёй працы. Бо гэта значыць ісці супраць плыні. Прэстыж знака сёння вырас настолькі, што кожная выява хоча ператварыцца ў яго. Мастака (і ўсіх, хто працуе на гледача — ад відэаграфіста да вулічнага гімнаста) не шануюць і не купляюць, калі ён нічога не кажа пра *азначальныя, пісьмо і граматыку.* У XII стагоддзі ў Парыжы найшляхетнай навукай была тэалогія, і гэта ў яе ценю маўленне імкнулася ўшляхетніць рамяство багамаза. Напрыканцы XX стагоддзя наша тэалогія завецца семіялогіяй, і лінгвістыка, галоўная навука, сталася гарантам аўтарытэту ў вачах грамадства не толькі для знакамітага жывапісца, але і для найсціплейшага вытворцы дыванкоў.

Які мастак не цешыць сябе думкай (і ў тым яму патураюць крытыкі), што ён вынайшаў "новую мову пластыкі", які не выказвае спадзявання, каб ягоныя творы былі "ўважліва прачытаныя"? Чым менш выява здольная прад'явіць сябе праз уласныя сродкі, тым большую патрэбу мае яна ў перакладчыках, якія павінны дапамагчы ёй нешта сказаць, — "дапамагчы ёй сказаць тое, што яна не можа і не абавязана гаварыць сама" (Мары Карлан). *"Чым менш вы можаце паказаць, тым больш вам давядзецца распавядаць"* — кажуць у такіх выпадках у Амерыцы.

На пачатку нашага стагоддзя мастацкая крытыка была паэтычнай і размаўляла на мове літаратуры, цяпер жа яна сталася канцэптуальнай, бо перайшла на мову філасофіі. Мода шукаць ва ўсім нейкія сімвалы, якая апанавала гуманітарныя навукі, супала па часе з глыбіннай дэсімвалізацыяй візуальных мастацтваў. І чым больш працы для сябе знаходзяць семіёлагі, тым бяднейшай робіцца семантыка твораў мастацтва. Мастацкая крытыка ніколі не гаварыла столькі пра слоўнік, граматыку, сінтаксіс, код, пісьмо, — аж пакуль гэтыя словы-валізы не згубілі ўсялякі пэўны сэнс. Калі нашае калектыўнае ўяўленне пазбылася міфічных сюжэтаў, дасканала распрацаваных і закадаваных, малюнак пакінуў быць матываваным і стаўся адвольным (у тым сэнсе, які надае гэтым тэрмінам лінгвіст), і на падмурку лінгвістычнай адвольнасці паўстала фігуратыўнае самавольства. (Паводле Ф.дэ Сасюра, слова ці лінгвістычны знак мае два бакі: азначальнае (акустычны вобраз) і азначаемае (паняцце), якія спалучаюцца па прынцыпе адвольнасці, нематываванасці.— **Заўв. перакладчыка).**

Памнажэнне выяваў праз рэпрадукцыі ў вялікай ступені паспрыяла *дэматэрыялізацыі* скульптуры, разувасабленню жывапісу і нават фатаграфіі. Альбомы, каталогі і кнігі па мастацтве адрываюць ад твораў іхнія формы і колеры, пазбаўляюць іх сапраўдных прапорцый, рэчавага асяроддзя і рэальнасці дотыку. Здымкі можна тасаваць і раскладаць як заўгодна, ствараючы на свой густ сістэму падабенстваў і супрацьлегласцяў. У нашым інфармацыйным свеце выява сталася амаль такой жа бесцялеснай і ананімнай, як матэматычны сімвал. "Размножаная выява пакідае свой прытулак у матэрыяльнасці і ператвараецца ў знак" (Рауль Эргман). І мастакі з гатоўнасцю прынялі такую перспектыву. Маўляў, у эпоху інтэрактыўных мультымедыя і камп'ютэрных экскурсій па музеях, калі мастаку ўжо неабавязкова пэцкаць рукі фарбамі ці глінай, больш лагічна прадукаваць не звычайныя выявы, а ідэаграмы.

Аднак гэтыя і ранейшыя спробы ператварыць бачнае ў чытэльнае, фатаграфію ў пісьмо, а кіно — у нейкую сусветную мову ніколі не дасягаюць тых фармальных крытэрыяў, якімі вызначаецца ўсялякая мова. Не далі пераканаўчых вынікаў, напрыклад, намаганні сістэматызаваць кінематаграфічную плынь вобразаў паводле лінгвістычнай мадэлі — у тым ліку спробы ўпадобніць асобны план слову, а іхнюю секвенцыю — фразе ў Эйзенштэйна або вынайсці, як Пазаліні, нейкія элементарныя складнікі кіно — сінемы і планы-манемы. Карціна не ёсць тэкстам.

Фанетычная мова — гэта сістэма г.зв. двайной артыкуляцыі. Адзінкі першай з іх (манемы), забяспечаныя азначаемымі, абіраюцца з абмежаванага каталога сімвалаў. Адзінкі другой артыкуляцыі (фанемы) арганізуюцца ў секвенцыі, але самі па сабе не з'яўляюцца носьбітамі сэнсу. Дык вось, аніманаваную выяву — а тым больш выяву нерухомую — не задавальняюць гэтыя дзве найважнейшыя рысы маўлення: двайная артыкуляцыя і наяўнасць апазіцыі парадыгма/сінтагма. Яны не маюць эквіваленту *дыскрэтным і колькасна абмежаваным* часцінкам маўлення, здольным утвараць тую ці іншую асэнсаваную камбінацыю. Карціну, фатаграфію ці кінематаграфічны план немагчыма раскласці на фрагменты і рысы, якія б адпавядалі словам і гукам, сэнс якіх нараджаецца з гульні апазіцый.

Канешне, колеры вызначаюцца ў адносінах адзін да аднаго. Кампазіцыя можа будавацца на падставе кантрастаў і падабенстваў паміж імі паводле нейкага прыблізнага кода (цёплы/халодны, светлы/цёмны). Кандзінскі надаваў колерам музычныя якасці і спрабаваў аналізаваць іх як гукавыя гамы, абапіраючыся на нейкі прынцып Унутранай Неабходнасці ("Выбар прадмета, а таксама ягоных формаў і колераў мастаком павінен грунтавацца на прынцыпе мэтазгоднага дотыку да чалавечай душы". — **Заўв. перакладчыка).** Але бясспрэчна, што "логіка", паводле якой трохкутнік адпавядае жоўтаму колеру, круг — сіняму, а квадрат — чырвонаму, грунтуецца на асабістым свавольстве, на індывідуальным пачуццёвым досведзе, які немагчыма абвергнуць, але і таксама універсалізаваць. Такім чынам, гэта не логіка.

РЭЖЫ

Калі б выява была мовай, на ёй бы размаўляла нейкая супольнасць, бо патрэбны гурт людзей, каб размова адбылася (а каб іх згуртаваць — патрэбны сімвал). Індывідуалізацыя мастацкай вытворчасці (а таксама, і нават у большай ступені — яе кліентуры) сведчыць пра паслабленне азначальнай функцыі твораў.

Перад візантыйскім абразом чалавек не быў ні самотны, ні пасіўны, ён саўдзельнічаў у калектыўнай духоўнай практыцы: літургічная функцыя выявы адначасна ўмацоўвала супольнасць. Перад сучаснай карцінай чалавек застаецца адзін, ён больш не мае патрэбы ў іншых людзях, каб сузіраць яе. Мадэрноваму мастацтву ўласціва звяртацца толькі да асобаў. Аднак, як адзначае Леві-Строс, "калі ў мастацкую вытворчасць пранікае элемент індывідуалізацыі, семантычная функцыя твора разбураецца аўтаматычна і ў такой жа ступені".

Выява ёсць знакам, які можа і павінен быць інтэрпрэтаваны, але не можа быць прачытаны. Пра ўсялякую выяву можна і трэба гаварыць, але сама яна на гэта не здольная. Каб навучыцца "чытаць фотаздымак", трэба напачатку навучыцца паважаць ягоную моўкнасць, хіба не так? Словы, якія мы нібыта чуем ад выявы, прыналежаць нам самім. Кожная эпоха на Захадзе мела свой спосаб чытаць выявы Панны Марыі і Хрыста, гэтаксама як мела яна і свой спосаб стылізаваць іх. Але ўсе гэтыя "прачытанні" больш кажуць нам пра саму эпоху, чым пра карціны.

Ланцужок словаў мае адзіны сэнс, а секвенцыя выяваў мае іх тысячу. У слова-валізы можа быць двайное ці трайное дно, але ўсю ягоную шматсэнсоўнасць можна разблытаць з дапамогай слоўніка. Выява ж заўсёды застаецца загадкавай, яе немагчыма "правільна прачытаць". Прачытанне мае пяць мільярдаў патэнцыяльных варыянтаў: столькі ж, колькі людзей на зямлі. Невычэрпная полісемія. Мы не можам прымусіць тэкст сказаць нам, што мы хочам, а выяву — можам. (Тут, зразумела, гаворка не ідзе пра дзяржаўныя гербы, узнагароды, дарожныя знакі ды іншыя дасканала распрацаваныя і закадаваныя выявы, якія даследуе сучасная іканалогія).

Няма адчування без вытлумачэння. Няма нулявой ступені позірку (а значыцца — і неапрацаванай выявы). Усялякі відэадакумент — гэта фікцыя. Мы ніколі не бачым у дакументальным фільме або тэлерэпартажы падзеі такімі, якімі яны былі: скрозь мітусню кадраў мы чытаем драматургічны сцэнар — чытаем не на экране, а ва ўласным розуме. Кожны насяляе свет, які бачыць, уласным злом і дабром.

Палеантолагі маюць усе падставы меркаваць, што малюнкі першабытных людзей змяшчалі ў сабе вербальныя аповеды, што выява і слова ў гісторыі чалавечага роду з'явіліся разам. І псіхолагі пацвердзілі гэта на прыкладзе станаўлення асобы: дзіця пачынае гаварыць у тым самым узросце, калі пачынае разумець, што намалявана на

пачынае разумець, што намалявана на карцінках. І тым не менш нашы дзеці не размаўляюць на мове выяваў, бо яна не мае ні сінтаксісу, ні граматыкі.

Грэчаскае слова *symbolon* (ад дзеяслова *symballein* — злучаць, складаць разам) азначала кожную з дзвюх частак кубка *(bol)*, які ўдзячны госць і ветлівы гаспадар рассякалі напалам і перадавалі ў спадчыну дзецям, каб тыя аднойчы пры сустрэчы пазналіся і зрабілі адзін аднаму такую ж ласку гасціннасці. Сімвал большы за рэч, гэта хутчэй цырымонія, сэнс якой — не развітанне сяброў, але абяцанне новай сустрэчы "*Сімвалічны*" і "*брацкі*" — сінонімы: няма сімвала, які б не злучаў тых, што раней былі чужымі, і няма братэрства, калі людзі не падзяляюць чагосьці агульнага. Дакладны антонім "сімвала" ў грэчаскай мове — гэта "д'ябал": той, хто разлучае. Д'ябальскім (diabolique) з'яўляецца ўсё, што дзеліць, сімвалічным *(sym-bolique)* — усё, што аб'ядноўвае.

Выява дабратворная, калі яна нешта сімвалізуе — калі нагадвае і фізічна аднаўляе нешта адсутнае (даўняе ці далёкае). Менавіта спасылка на недасяжнае дазваляе ёй усталяваць сувязь не толькі з гледачом, але і — ускосным чынам, — паміж усімі гледачамі.

ДЭБРЭЙ

Ёсць нешта сакральнае ва ўсялякай выяве, якая *паказвае нам штосьці інакшае ад самой сябе.* Канчатковая дэсакралізацыя выявы ў "эру дысплея" вынікае з таго, што выява *адмовілася прадстаўляць што-кольвечы існуючае па-за ёй* і нават увогуле адпрэчвае рэчаіснасць. На працягу эры "мастацтва" ў творы яшчэ была нейкая трансцэндэнтнасць — я разумею тут пад гэтым словам незалежнае ад мастака існаванне тэмы выявы, якую свабодна асэнсоўвае ён сам, а следам за ім і глядач. Трансцэндэнтнасць — гэта, папросту кажучы, вонкавасць.

Мастак, паводле Клее, павінен мець нейкі недасяжны арыенцір, рэальны ці надрэальны ідэал, які ён можа спадзявацца адлюстраваць толькі прыблізна. Для Банара такой тэмай было імгненне, для Дэлакруа — смутак, для Курбэ — народ, для Рэнуара — цела, для Ван Гога — пакута. Для Джакамеці — нішто. Для Балтанскага — халакост. Цішыня існавання — для Балтуса, які імкнуўся ўхапіць яе ў жывых істотах праз свой фотааб'ектыў. Італьянскія арыстакраты, анерухомленыя ў інтэр'еры сваіх рымскіх палацаў Фейгенбаумам, маюць больш іератызму, але менш сакральнасці, чым імгненныя здымкі кітайскага кулі на нейкай шанхайскай вулачцы, зробленыя сціплым Карцье-Брэсонам, бо мы адчуваем, што першы з іх лічыць сябе вышэйшым за свае мадэлі ці роўным ім у шляхетнасці, а другі — не.

Боскае прымушае нас апускаць вочы долу, сакральнае — уздымаць галаву. У акадэмічнай бойцы паміж Фларэнцыяй і Венецыяй, лініяй і колерам, нябесным і пачуцёвым бралі ўдзел не містыкі і атэісты, але дзве партыі адзінаверцаў. Стварыць малітву можна і колерам, і абрысамі цела. Зрэшты "рэлігійнае мастацтва" — толькі адно з магчымых пазначэнняў сакральнага мастацтва, не абавязкова нават найбольш высокае. Сакральнае шырэй за рэлігійнае. Хіба не адчуваем мы нешта магічнае і трансцэндэнтнае ў творах Джакамеці і Маціса, Шагала і Руо? Бог не мае манаполіі на тое, каб быць Іншым. (...)

Сакральная "аура", якую, паводле Вальтэра Беньяміна, павінна была знішчыць тэхнічная ўзнаўляльнасць выявы, на самой справе не знікла, а персаналізавалася. Нашымі ідаламі цяпер сталіся не творы, а самі мастакі. Свет сімвалаў — гэтаксама як прырода — не трывае пустаты: калі твор зачыняецца ў сабе, нібы вустрыца ў ракавіне, роля носьбіта недасяжнага сэнсу быцця пераходзіць да мастака — уцялесненага іерогліфа невядомай мовы. Бойс, Іў Клейн, Уорхал, Феліні ды іншыя сучасныя мастакі падобныя да вартаўнікоў, што танцуюць перад зачыненымі дзвярыма. На працягу ўсяго XX стагоддзя сакралізацыя вытворцы выяваў узмацнялася адначасна з дэсакралізацыяй самой выявы. "Неспацігальны Пікасо" здаецца ўжо паслухмяным хлопчыкам побач з постмадэрновымі шаманамі, якія шчодрай рукой кідаюць вакол сябе перуны і рытуалізуюць кожнае сваё з'яўленне на публіцы. Вермеер ці Рэмбрант не былі нейкімі значнымі асобамі для свайго часу. Побач з імі нашыя суперзоркі выглядаюць ідаламі планетарнага маштабу.

Мастак, змест твораў якога недаступны для гледачоў, зацікаўлены ў тым, каб драматызаваць уласнае жыццё. І наадварот, чым больш інфармацыі нясе ў сабе твор, тым менш патрэбы самому мастаку выходзіць на сцэну. Чым менш здольны зачароўваць нас твор, тым больш увагі мастаку даводзіцца скіроўваць на сваю асобу, напаўняючы ўласнае існаванне тэатралізаванай эзатэрычнасцю, якой няма ўжо ў ягоных працах.

Чым менш вашыя творы кажуць людзям, тым больш вы павінны гаварыць самі і прымушаць гаварыць іншых. Прыкладам таму — Пікасо, які яшчэ раней за Далі зразумеў, што падзенне веры ў адзінага Бога-Збаўцу і ўздым сродкаў масавай інфармацыі спарадзілі разам вельмі спрыяльныя ўмовы для з'яўлення харызматычных асобаў, жэсты і заявы якіх штотыдня абсмоктваюць ілюстраваныя часопісы. "Больш істотна не тое, што мастак робіць, а тое, хто ён". Ад Пікасо можна весці адлік дэградацыі выяўленчага мастацтва: замест выяваў мастакі пачалі паказваць уласныя ўчынкі і гатовыя рэчы, пазней моўныя апісанні ўчынкаў ці рэчаў, апісанні самога маўлення, а потым увогуле адгарадзіліся ад рэчаіснасці ў "канцэптуальным" нішто. У прозвішчах гэтую паслядоўнасць можна пазначыць, напрыклад, так: Дзюшан — Кандзінскі — Фантана — Сол Льюіт.

Прынцып, якому следуюць многія сучасныя мастакі ("не трэба нічога рабіць, дастаткова быць *кімсьці*"), — да пэўнай ступені з'яўляецца рэакцыяй на тэхнічную лёгкасць памнажэння амаль што ўсялякай выявы. Якім яшчэ чынам можна аднавіць рарытэтнасць і саматоеснасць твораў у свеце, перапоўненым копіямі, дзе пажаваліся былыя каштоўнасці — адзінкавасць, арыгінальнасць і аўтэнтычнасць — калі не прыдумаць новых напаўбагоў, новых Мікеланджэла, якія да таго ж былі і Майсеямі? Апошнім рарытэтам у наш час, занадта багаты на мастацкія рэчы, пачала лічыцца духоўная *існасць* самога мастака. Усе галерысты, што гандлююць жывапісам, адмаўляюцца ад камерцыйнай рэкламы, якая ўпадабняе твор звычайнаму тавару і вульгарызуе арыстакратычную прафесію мастака. Каб прывабіць пакупнікоў чымсьці унікальным і нестандартным, яны выстаўляюць на продаж непаўторныя рысы не той ці іншай выявы, але самой асобы жывапісца. Кожны вядомы мастак мае сёння не клієнтуру, а аўдыторыю. Той жа, каго лічаць вялікім, мае сваіх апосталаў, святароў і вернікаў — галерыстаў, калекцыянераў і аматараў. Добра пастаўленая рэклама не падштурхоўвае нас набыць нейкі прывабны і арыгінальны прадмет. Яна абяцае ў абмен на грошы выкупленне грахоў праз святую эўхарыстыю. Глядзіце, гэтае палатно ёсць *ягоным* целам, гэты манахромны жывапіс — ёсць *ягонай* крывёю. Набыўшы яго, вы заўсёды зможаце прычасціцца праз позірк ад гэтай вышэйшай істоты. Каштоўнасць карціны — не ў тым, што на ёй маецца нейкая выява, але ў тым, што яна захоўвае для нас ментальны вобраз самога творцы. Рынак мастацтва не быў бы рэнтабельны, калі б ён не функцыянаваў паводле законаў магіі.



Ці можа сакральнае мастацтва быць незалежным? Пауль Клее казаў, што мастаку трэба быць не слугой і не панам, а толькі пасрэднікам "паміж зямлёй і сусветам". Або, як мы бачылі, паміж жывымі і мёртвымі. Але ці азначае гэта, што ён павінен быць староннім назіральнікам, прыхільнікам пыхлівай "чысціні" — чыстай паэзіі, чыста зрокавых эфектаў, чыстага мастацтва? Андрэ Жыд вельмі рызыкоўна сцвярджаў, што "твор мастацтва мусіць у сабе самім знайсці ўласную прычыну, мэту і самадастатковасць" (хаця тое, што свой час перажыў ягоны "Дзённік", а не многія мастацкія творы, сведчыць, хутчэй, на карысць адваротнага). Ён казаў, канешне пра літаратуру, але тое самае відаць і ў выяўленчым мастацтве. Арыентацыя на самадастатковасць робіць яго халодным і "негасцінным", нyздатным абуджаць у гледачоў супольныя пачуцці і думкі. Наступствам адмаўлення аўтараў ад зразумелых іншым людзям каштоўнасцяў сталіся сэнсавая стэрылізацыя позірку і дэзерцірства гледачоў з тых залаў у музеях, дзе экспануецца найноўшае мастацтва.

"Там, дзе больш няма багоў, пануюць прывіды" (Навалiс). У эпоху ідалаў — паганскіх і хрысціянскіх (пад ідалам аўтар разумее ўсялякую сакральную выяву — ад амулета да абраза — (заўв. перакладчыка — Ю.Б.) дэкаратыўная функцыя твора была падпарадкаваная функцыі сімвалічнай. З цягам часу, аднак, эстэтычны пачатак пераважыў, і мастацтва дамаглося права на аўтаномію. А яшчэ праз некалькі велічных стагоддзяў яно сканала. Заняпад пачаўся разам з ягонымі разважаннямі над самім сабой і самацытаваннем, а скончыўся татальным самавыкрыццём. Самацытаванне сведчыць пра пераход таго ці іншага мастацтва ад сталасці да віртуознасці, але карыстацца ім трэба вельмі асцярожна: відовішча люстэрка ў люстэрку ўрэшце адштурхоўвае гледачоў. Жывапіс пра жывапіс, як і п'еса пра п'есу, кіно пра кіно, танец пра танец і г.д. — гэтая гульня пачынаецца з усмешкай, а заканчваецца грымасай. Каб выява жыла, яна мусіць быць наіўнай. Зашмат іроніі можа забіць яе. Нарцыс загінуў ад захаплення ўласным адлюстраваннем, і для мастацтва нарцысізм — смяротная загана.

"Вы толькі першы з тых, чыя творчасць будзе сведчыць пра спарахнеласць вашага мастацтва", — папярэджваў Бадлер Эдуара Мане. Менавіта аўтар "Алімпіі" паклаў пачатак аўтарэферэнтнасц сучаснага жывапісу, нават калі ён намаляваў усё ж такі партрэт Клемансо, а не свой уласны (на думку Мальро, "каб Манэ мог напісаць гэты партрэт, яму трэба было прыняць рашэнне, што ён сам на ім будзе ўсім, а Клемансо — нічым"). У іранічных феерверках творчасці Пікасо самаспажыванне заходняга жывапісу перайшло ўжо ў стадыю канібалізму.

У сваіх разважаннях над традыцыйным мастацтвам Японіі — цнатлівым і маўклівым, пазбаўленым заходняй пыхлівасці, Марыс Пенге прыходзіць да наступнай высновы: "Найвялікшая пагроза для мастацтва палягае ў ягоным самазахапленні. Яно павінна заставацца абыякавым для ўласнай магутнасці, не заўважаць сваёй здольнасці здзіўляць і спакушаць, не звяртаць нават увагі на вынікі працы, як Арфей — на Эўрыдыку, што крочыць за ім. Добра, калі нейкая дысцыпліна духу ці вера адсланяе яго ад уласнай сутнасці і прымушае любіць штось іншае ад самога сябе. Адсюль — несмяротная веліч рэлігійных твораў, больш трывалых у змаганні з часам, чым тыя багі, якім яны мусілі служыць".

Каб нейкая праца сталася мастацтвам — трэба, каб яна пераўзышла працаўніка. Але гэта, канешне, яшчэ не гарантуе яе пластычную вартаснасць. Нават для найменш дасведчанага ў праблемах эстэтыкі верніка відавочна, што аднолькава ўзнёслыя і прыдатныя для культавых патрэбаў роспісы Сіксцінскай капэлы і царквы Сен-Сюльпіс маюць розную каштоўнасць. Мастацтва паўстае на скрыжаванні рамяства і веры, тэхнічнага майстэрства і ціхмянасці духу. Прыгажосць нараджаецца тады, калі да вялікага славалюбства мастака дадаецца вялікая пакорлівасць.

Нязменная мара нашай постмадэрновай эпохі палягае ў тым, каб разбурыць межы паміж жыццём і мастацтвам. Адняць прыстаўку "вы" — у выявы, зрабіць карціннай саму рэчаіснасць. Мастакі імкнуцца прыбраць "семіятычную купюру" паміж варварскім і цывілізаваным, вонкавым і ўнутраным і г.д. Скасаваць рампу, каб гледачы сядзелі на сцэне або каб акцёры гралі ў зале. Запрашаюць гледача зайсці ў скульптуру і выйсці з іншага боку (Дзюбюфэ і Сато). Малююць уласным целам або здымаюць наўпрост адбіткі пафарбаваных рэчаў (бодзі-арт і экшн-пейнтынг). Раскладаюць на падлозе камяні або насыпаюць пагорачкі зямлі (артэ повера). Танцуюць басанож, не хаваючы напругі цягліцаў і ручаінаў поту, памылковых рухаў і выпадковых падзенняў. Здымаюць фільм на вуліцы, без дэкарацый ці нават без акцёраў, сцэнара, завучаных дыялогаў, здымаюць жыццё якім яно ёсць ("новая хваля" і "кіно-праўда"). Вынаходзяць як, Арто, тэатр, ранейшы за словы. Пастаноўку на сцэне замяняюць пастаноўкай у прасторы, а у галерэях замест развешвання твораў на сценах ладзяць інсталяцыі пасярод залы. Адпрэчваюць патрэбу карціны ў раме і нават самую карціну як адасобленую паверхню. Разгортваюць музейныя экспазіцыі на гарадской плошчы, а сам музей ператвараюць у клуб, дзе кожны ,"ад 7 да 77 гадоў", можа знайсці сабе забаву.

Паказ сапраўдных рэчаў замест іхняга малявання пачаўся ў жывпісе з першага калажа (1907г.). На сімулякр рэчаіснасці (карціну) наклейваюць яе сапраўдны аскабалак — пакунак тытуню, кавалак газеты ці тканіны. Вось гэта насампраўдзе люлька (алюзія на серыю малюнкаў і палотнаў Р.Магрыта "Гэта не люлька" і аднайменную кніжачку М.Фуко. — **Заўв. перакладчыка**). Гэта не ілюзія люлькі і не падабенства яе, гэта яна сама. Мастакі мараць з'яднаць рэч з яе вобразам. Тэрыторыю — з яе картай. Гледача — з відовішчам (хэпенінг). Краявід — з карцінай (лэнд-арт). Створаны іншымі аб'ект і ўласны твор (пакаванне будынкаў — Крыста).

Магія першабытных плямёнаў таксама ігнаравала адрознасць паміж часткай і цэлым, вобразам і рэччу, суб'ектам і аб'ектам. Але першабытны чалавек быў вымушаны адлюстроўваць свет з дапамогай абстрактных сімвалаў, бо недасканаласць выяўленчых сродкаў і ўласная тэхнічная бездапаможнасць не дазвалялі яму ўзнаўляць свет у рэалістычных выявах. Сучаснае ж мастацтва марыць аб тым, каб чалавек "бачыў свет вачыма варвара" (Андрэ Брэтон), але каб у той самы час ён мог дэкадаваць цалкам адвольную выяву як адказ на апошнія пытанні быцця. Пырскі, драпіны, плямы, татуіроўкі, наклейкі — усё гэтае мармытанне знака-немаўляці прэтэндуе быць чымсьці падобным да словаў, дыскрэтных адзінак артыкуляванай сістэмы. Нашыя старыя немаўляты (бо кожны мастак — гэта дзіця) мараць спалучыць крык нованароджанага з канцэптуальнай інтэрпрытацыяй гэтага крыку, спалучыць шок і шык, фізічны кантакт і тэарэтычнае вытлумачэнне, бессвядомы экстаз гледачоў у галерэі і прадмову Дэрыда ў каталогу. У гэтым рэгрэсіўна-прагрэсіўным мастацтве можна бачыць праяву дурной веры ў сартраўскім сэнсе: яно такое, якім не з'яўляецца, і не такое, якім яно ёсць. Вы кажаце мастаку пра рамяство, а ён вам — пра сэнс. Кажаце пра мову і знакі, а ён тады — пра матэрыял і тэхніку. "Ваш малюнак даволі прыблізны". — "У разлік трэба браць толькі канцэпт. Паверхням надаюць увагу адныя дэбілы". — "Ваш канцэпт, здаецца, трохі спрошчаны?" — "Я мастак, а не філосаф, мёсьё. Мая галіна — рэчывы і адчуванні."

Сучасную пластыку надзейна абараняе ад усіх магчымых папрокаў адсутнасць агульнага вонкавага крытэрыя, парадыгмы ці канона, які дазваляў бы вызначыць каштоўнасць таго ці іншга твора. Кожны мастак стварае цяпер уласныя правілы гульні. Кожны выпускае ў абарачэнне свае грошы і спадзяецца, што яны будуць канверсаванай валютай. Кожны мае індывідуальны код, прыстасаваны да ўласнай асобы. Але мова, на якой размаўляе толькі адзін чалавек, — гэта, паводле вызначэння, яшчэ не мова. Цалкам самавольны ці самаразбуральны код — гэта ўжо не код. Гульня ў сімвалы — гэта камандны від спорту.

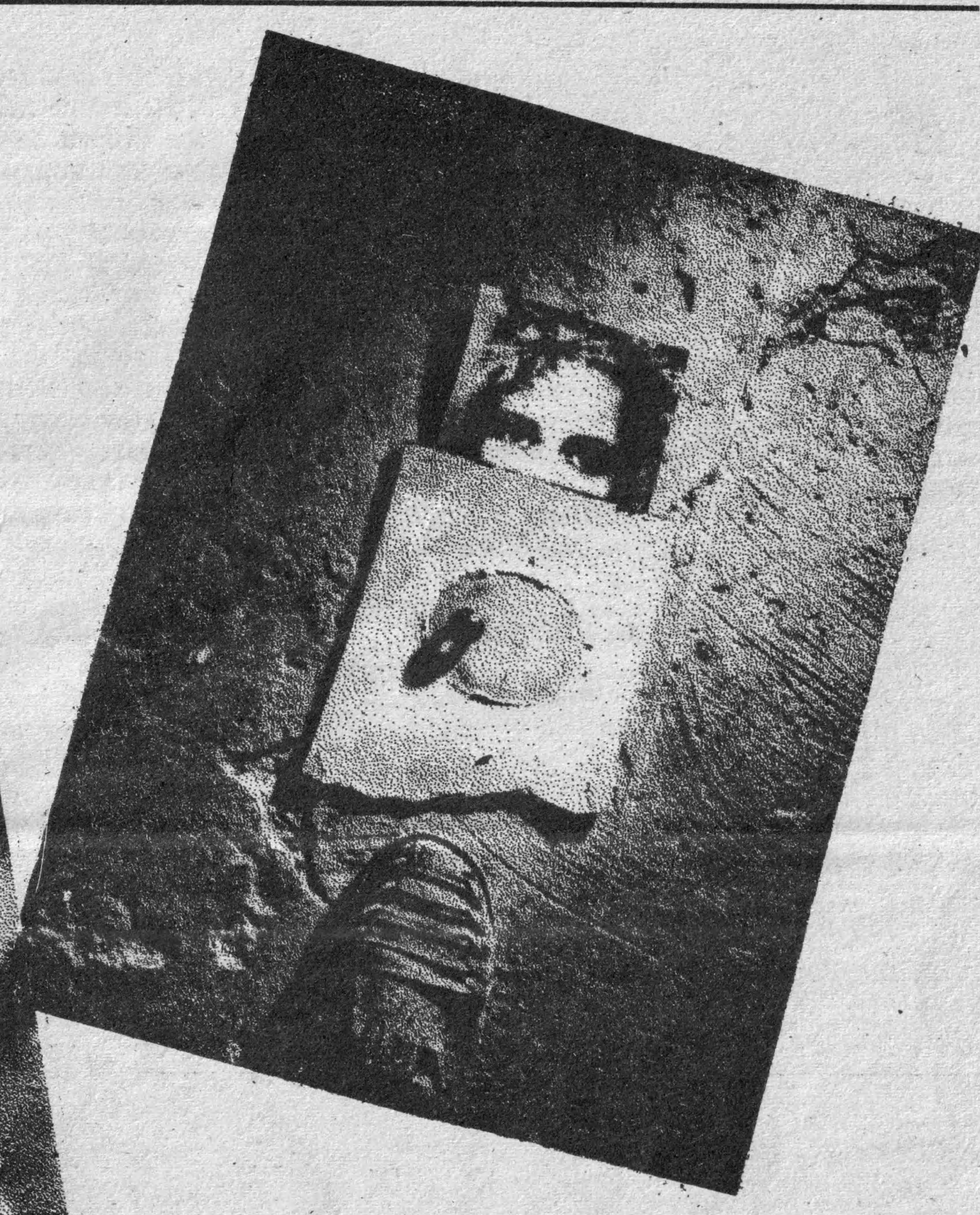
П.Клее: "Неабходна, каб існаваў нейкі агульны для мастака і прафана край зямлі, нейкае месца спаткання, дзе мастак падаваўся ўжо не фатальна маргінальнай істотай, але падобным да вас чалавекам, якога кінулі, не папытаўшыся згоды, жыць у бясконца багатым па форме свеце і прымусілі, як і вас, шукаць у ім самога сябе". Мы ўжо не знаходзім такога агульнага грунту для мастакоў, кожны з якіх прэтэндуе на выключнасць, і для нас, прафанаў. Мы больш не падобныя адзін да аднаго, бо няма тых сэнсаў, пачуццяў і знакаў, якія маглі б нас яднаць. З немагчымасці нашага паразумення можна, канешне, зрабіць падставу для ўзаемапатурання паміж "абранымі", для самазадаволенага снабізму, які прымушае змяняць ледзь не штогод без дай прычыны мастацкія моды.

У тым, што выявы страцілі сёння сваю вітальную і сімвалічную сілу (а гэта адно і тое ж), вінаватыя не толькі мастакі, але і мы з вамі. Сучасны чалавек *прыватызаваў* уласны зрок, і гэта, магчыма, калісьці заб'е ўжо не толькі магію выявы, але ўрэшце і мастацтва ўвогуле.

* Раздзел з кнігі друкуецца са скарачэннямі.

Пераклаў з французскай (паводле кнігі Р.Дэбрэй. "Жыццё і смерць выявы. Гісторыя зроку на Захадзе") Юрась БАРЫСЕВІЧ





У гэтым выпуску «ЗНО» — калажы Цімафея ІЗОТАВА

УТОПІІ XX СТАГОДДЗЯ. ДА ІНТЭРПРЭТАЦЫІ МАСТАЦТВА ЭПОХІ

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 8 — 9)

эпохі. Ці павінен "чалавек разумны" шукаць свае каштоўнасці па-за сабой, у іншых вымярэннях (прырода, космас; біялогія, жывёльнасць і рэальнасць па-за розумам і мараллю), ці трэба настойваць на культуры розуму і маралі? Альбо трэба шукаць кропкі судакранення паміж дзвюма стратэгіямі?

Пасля краху гітлерызму і гранічнага адмежавання Захаду ад Савецкага Саюза, у першыя гады халоднай вайны, мастацтва Захаду зведала працэс "адраджэння мадэрнізму" ў асноўным дзякуючы мастацкай экспансіі ў Еўропу амерыканскага новага мастацтва і неамадэрнісцкай тэорыі (Дж.Полак — К.Грынберг). Аднак Парыж яшчэ супраціўляецца гэтай экспансіі і спрабуе выпрацаваць практыку і тэорыю свайго ўласнага "экзістэнцыялісцкага мадэрнізму". Характэрна, што сябры-спаборнікі (Нью-Ёрк і Парыж) самі асэнсоўваюць гэта як спаборніцтва "арганічнай вітальнай энергіі" (так жадаюць думаць пра сябе амерыканцы), з аднаго боку, а з другога — "рафінаванай еўрапейскай культуры", якая прыпыніць наступ заакіянскіх дзікуноў-каўбояў, а пры магчымасці нават цывілізуе іх. Іншымі словамі, канфлікты ў развоі неамадэрнізму ў 50-я і 60-я гады адлюстроўваюць ужо знаёмую сітуацыю барацьбы дзвюх парадыгмаў, дзвюх утопій (натур-утопія і цывілізацыйная утопія).

У Савецкім Саюзе, хаця з некаторым спазненнем, але таксама адбываецца адраджэнне мадэрнізму. Гэты працэс робіцца заўважным прыкладна з 1955 —1956 гадоў; аднак "неафіцыйнае мастацтва" яшчэ доўгі час застаецца анемічным і нейкім неперакаанаўчым, паколькі яго падпольна-кватэрнае існаванне і адсутнасць усіх тых матэрыяльных і сацыяльных стымулаў, якія ўплывалі на актыўны развой пасляваеннага мастацтва на Захадзе, не магло не адбіцца на энергіі і якасці "неафіцыйнага мастацтва".

У 70-я гады ў мастацтве Захаду адбываецца пераарыентацыя. Зразумела, яно цяпер "плюралістычнае", гэта значыць там прысутнічае і класічны мадэрнізм і ангажаванае рэалістычнае мастацтва (толькі не сацрэалізм). Аднак уплывовыя мастацкія эліты паўстаюць супраць "рамантычнай" і "жрэчаскай" канцэпцыі аўтаномнага высокага мастацтва. Мастацтва як сакральная і высокая каштоўнасць, як "пасланне ісціны і каштоўнасці" адпрэчваецца. Мастацтва ператвараецца ў пасланне пра недасягальнасць, двухсэнсоўнасць, праблематычнасць ісцін і каштоўнасцяў. Недавер да розуму высоўваецца на першы план. Але постмадэрнізм заўсёды амбівалентны і двухсэнсоўны. Ён не жадае адназначна выбіраць адну утопію з некалькіх, і гэтаксама не жадае сінтэзаваць іх. Ён хутчэй спрабуе манеўраваць паміж утопіямі і рабіць выгляд, быццам ён увогуле не утапічны.

На самой справе постмадэрнізм, бадай, таксама утапічны, але ўтоена; ён — патаемны і двайны агент абедзвюх утопій. У мастацтве Сандзі Шэрман, Ансельма Кіфера, Гэры Хіла, Эрыка Фішля і іншых пратаганістаў постмадэрну прысутнічае незнішчальная "культурнасць", гэта значыць валоданне начыннем тэхналогій, навук, філасофій канца XX стагоддзя. Але яны паслугуюць як бы дзеля таго, каб апазнаць "іншае" — некантралюемую, пазачалавечую, "вар'яцкую" рэальнасць. А двухсэнсоўнасць вынікае з таго, што немагчыма вызначыць адназначна: у мастака, уласна, якая пазіцыя? З аднаго боку, ён — "культурны герой", які сцвярджае магуту пазнавальных механізмаў, каштоўнасцяў, нормаў, моваў, розуму і маралі. З другога боку, перад намі — шаманізм, растварэнне ў стыхіях, касмічныя імпульсы, што знаходзяцца па той бок зламыснасці і дабрыні.

Расійскі соц-арт і сацыяльны канцэптуалізм 70 — 80-х гадоў былі стараннымі вучнямі постмадэрну. (Чакаць ад іх больш сур'ёзных дасягненняў было б гэтак жа нерэалістычна, як вырошчваць ананасы ў пустыні). Расійскі постмадэрны канцэптуалізм, з аднаго боку, рашуча антыцывілізацыйны. Гэта значыць, рэлігія "чалавека разумнага" (пазнанне, мастацкае пранікненне ў ісціну і да таго падобнае) рашуча адпрэчваецца. Кабакоў, Камар, Меламід, Звездачотаў і іншыя займаюцца не "высокімі каштоўнасцямі", а "дурнотай і брудам" — кітчам, смеццем, пусткай. Іх творчасць прысвечаная не "велічы духу", а хутчэй "чалавеку нікчэмнаму". Дэмістыфікацыя цывілізацыі для іх настолькі актуальная, як і для піянераў гэтай дэмістыфікацыі ў 20-я і 30-я гады.

Цяпер праблема ў тым, як сёння апісаць стан мастацтва на Захадзе і Усходзе пасля 1990 года, пасля разбурэнян СССР, у эпоху "посткамунізму".

Разглядаць гістарычны перыяд зручней на адлегласці, а гэтыя радкі пішуцца на парозе 1996 года.

Сітуацыя ў мастацтве робіцца ўсё болей плюралістычнай і неагляднай, таму што ўсе спробы сказаць пра тое, "якім было мастацтва 90-х гадоў", выглядае яшчэ болей праблематычным, чым калі-небудзь раней.

Усюды мы бачым двухсэнсоўную гульню з узнясеннем-скідваннем цывілізацыйнай утопіі. Побач з гэтым назіраецца драматычны прарыў да зусім іншай парадыгмы: да мастацтва "новых дзікуноў", да парушэння ўсялякіх табу: маральных, сацыяльных, культурных.

Уласна, нічога новага ва ўсім гэтым няма, але ўзровень радыкалізму досыць высокі. Адныя ладзяць складаныя і двухсэнсоўныя гульні з нормамі, законамі, прынцыпамі Культуры. Другія перакананыя ў тым, што імаральная і жахлівая Прырода мацнейшая за Культуру. Усё дваццатае стагоддзе адбылося пад знакам гэтых дзвюх утопій. Пытанне ў тым, ці з'явяцца ў наступным стагоддзі нейкія прынцыпова новыя парадыгмы і падыходы.

Хто здолее заўважыць у блытаніне рэальнасці парасткі тых праграм, стратэгій, дыскурсаў, якія ў будучым авалодаюць авансцэнай мастацкага жыцця? Ці будзе гэта "новае абагаўленне мастацтва", — аднаўленне магічных экстатычных (шаманскіх) практык, як сцвярджае С.Гэблік і яго аднадумцы? Ці нас чакае "адраджэнне гуманізму" і "катэгарычных імператываў маралі" на подзе мастацкіх моваў мадэрнізму, як гэта назіраецца ў творчасці Максіма Кантара?

Калі яно станецца менавіта так, то значыць мастацтва і надалей будзе абарочвацца вакол двух сваіх адвечных цэнтраў, адзін з якіх — адукаваны "чалавечны чалавек", якога будуць абараняць, шкадаваць, парадзіраваць; другі — мара пра іншае, пра Нечалавека, пра нечалавечы Сусвет, пра Жыццё па-за сэнсамі, нормамі, законамі...

Калі не з'явіцца трэці алтар, трэці цэнтр, калі не знікнуць дзве ранейшыя утопіі Асветы, то гэта будзе азначаць, што ранейшыя парадыгмы ўстойлівыя, карціна свету ў цэлым стабільная, і эпоха працягваецца, гэта значыць — мы яе дарэмна называем "разарванай" ці "вар'яцкай".

г.Масква

* Тэкст скарочаны

Рада "ЗНО": Валянцін Акудовіч (адказны за выпуск), Алесь Разанаў, Ігар Бабкоў, Юрась Барысевіч, Валерка Булгакаў, Сяргей Мінскевіч.

Тэксты друкуюцца паводле аўтарскага правапісу.